المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

باسيليون بابون مالدونادو

العمارة الإسلامية فى الأندلس
عمارة القصور

المجلد الثانى
القرن الثانى عشر
عصر المرابطين والموحدين



ترجمة: على إبراهيم المنوفى

مراجعة: محمد حمزة الحداد

1516

العمارة الإسلامية فى الأندلس

عمارة القصور

(المجلد الثانى)

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1516
- العمارة الإسلامية فى الأندلس (عمارة القصور) - (المجلد الثانى)
- باسيليون بابون مالدونادو
- على إبراهيم المنوفى
- محمد حمزة الحداد
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

Tratado De Arguitectura Hispanomusulmana

Por:Basilio Pavón Maldonado

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

العمارة الإسلامية فى الأندلس - عمارة القصور

(القرن الثانى عشر)

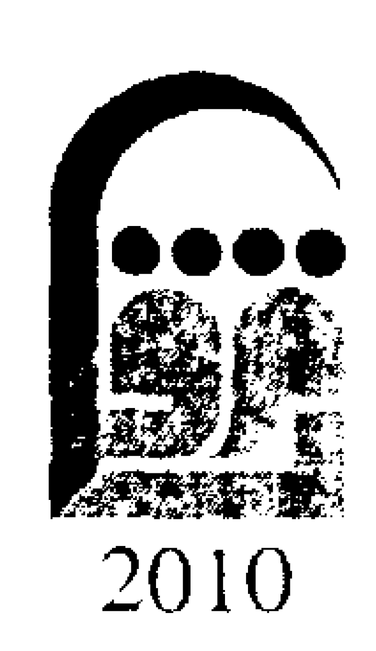
عصر المرابطين والموحدين

(المجلد الثانى)

تأليف : باسيليون بابون مالدونادو

ترجمة : علـى إبـراهيم المـنوفى

مـراجـعـة : مـحـمـد حـمـزة الحـداد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مالدونادو، باسيليون بابون .
العمارة الإسلامية فى الأندلس - عمارة القصور - المجلد الثانى .
تأليف: باسيليون بابون مالدونادو؛ ترجمة: على إبراهيم المنوفى؛
مراجعة: محمد حمزة الحداد .
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٢٧٦ ص ؛ ٢٤ سم .
١- العمارة الإسلامية فى الأندلس.
(أ) المنوفى، على إبراهيم (مترجم).
(ب) الحداد ، محمد حمزة (مراجع).
(جـ) العنوان.   ٧٢٣,٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢٤٢٢٤
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 785 - 1
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

الفصل الثالث

الفصل الرابع - القرن الثالث عشر
الفن بعد عصر الموحدين: الفن الناصرى والفن المدجن

الفصل الثالث

القرن الثانى عشر

عصر المرابطين والموحدين

بدأ الضعف فى عصر ملوك الطوائف مع احتلال ألفونسو السادس طليطلة عام ١٠٨٥م، وقد أسفر هذا عن وصول المرابطين إلى شبه الجزيرة الأيبيرية لوقف الزحف المسيحى، وهم قبيلة إفريقية من أصول بربرية، وسيطر هؤلاء - بقيادة يوسف بن تاشفين - على المغرب وأسسوا مدينة مراكش (١٠٦٢م) واستولوا على فاس، وخلال الفترة من ١٠٩١م حتى ١٠٩٩م أزاحوا المعتمد بن عباد من إشبيلية وهو آخر الملوك الزيريين فى غرناطة. وجاء بعده ، على بن يوسف (١١٠٦-١١٤٣م) الذى إليه يرجع الفضل فى بناء السور والبوابات الرئيسية لمراكش، وتأسيس الأماكن المسوّرة بمدينة قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وهذا يعنى أنه اهتم بتحسين دفاعات هذه المدينة الأخيرة فى الوقت الذى تم فيه تشييد باب الرملة، فى رأى ليفى بروفنسال، التى ورد ذكرها لأول مرة خلال القرن الثانى عشر. وانتهى عصر المرابطين بوصول الموحدين، وهم قبيلة أخرى من أصول بربرية من منطقة جبال الأطلس، وكان دافعها هو الحماس الدينى الشديد وبه سيطرت على المغرب **Magrib** وبذلك أصبح المغرب والأندلس دولة واحدة لها عاصمتان إحداهما مراكش والأخرى إشبيلية، وامتدت سيطرة هؤلاء على الجزائر وتونس. ثم أخذت قوة هذه المملكة فى التزايد بشكل مطرد فى عهد المؤمن وأبى يعقوب يوسف (١١٦٢-١١٨٤م) وأبى يوسف يعقوب المنصور (١١٨٤-١١٩٩م) الرجل الذى انتصر على المسيحيين فى ألاركوس **Alarcos**، غير أن معركة العقاب، التى خاضها ألفونسو الثامن ضد عبد الله الناصر (١١٩٩-١٢١٣م) عام ١٢١٢م كانت إيذانًا ببدء تدهور حكم الموحدين الذين استطاعوا، بالكاد، أن يحافظوا على نفوذهم فى شبه الجزيرة الأيبيرية، حتى فترة متقدمة من القرن الثالث عشر، وتم

إجلاؤهم من غرناطة ١٢٤٧م، وحلت محلهم الأسرة الناصرية، أى أننا عشنا قرنًا كاملاً منذ دخولهم وحتى خروجهم بالكامل من شبه الجزيرة.

الفن المرابطى:

لا يكاد يصلنا شيء من العمارة المرابطية فى شبه الجزيرة، وسبب هذا، الحرب وأحداث أخرى كان لها تأثيرها على العمارة الدينية، لدرجة أنه لم يتبق مسجد واحد يرجع لتلك الفترة، وإذا ما تحدثنا عن المنشآت الحربية والأسوار والبوابات وتحصينات القلاع والضَيْعات، فإننا نجد أن المادة الخام المستخدمة فى البناء هى نفسها المستخدمة فى بناء التحصينات الموحدية وبالتالى هناك خلط وهناك خطوط افتراضية غير واضحة للفصل بين هذا العصر وذاك، وصاحب هذا ما عليه المصادر العربية من صمت، التى يمكن أن نستقى منها أخبار عمليات هدم وإعادة بناء لأسوار قامت بها هذه الأسرة أو تلك فى حالة المغرب. وقد نسب للمرابطين ما يتعلق بتحصينات مراكش وتازا والأربطة مثل الرّباط وتيط وحصن أمرجو Amergo وتاسجيموت (هـ. تراس). وإذا ما رجعنا إلى مصادر عربية لوجدنا النزر اليسير الذى نخلص منه إلى أن أسوار إشبيلية وقرطبة وغرناطة ترجع إلى ذلك العصر، هناك أيضًا البوابة الغرناطية المسماة باب الرملة التى أزيلت خلال القرن التاسع عشر، حيث كان بها نقوش كتابية فى واجهتها الخارجية، وهى بوابة يُنسب بناؤها للناصرى يوسف الأول (ق ١٤) وربما أقيمت فى بداية الأمر خلال القرن الثانى عشر كما سبق القول، وبذلك تتوافر لدينا بعض العناصر المعمارية الغرناطية الموروثة من العصر الناصرى حيث بواباتها ذات العقد الحدوى المدبب الذى نجد مثيلاً له فى المسجد الجامع بالجزائر، وسنجات بارزة وغائرة مثل البوابات الموحدية فى كل من الرباط ومراكش، ثم العتب ذو السنجات.

وهناك حالة لا تختلف كثيراً وهى الخاصة بالعمارة المدنية أو عمارة القصور التى تؤثر فى إضفاء المزيد من التشابك المرابطى الموحدى الذى لاحظناه فى الأسوار ولم تسفر آخر عمليات الحفائر التى جرت فى ألكاثار دى إشبيلية عن توضيح مخططات مبانٍ المراحل الخاصة بعصرِ ملوك الطوائف وعصر المرابطين والموحدين حيث تشابكت الخطوط وتداخلت بالشكل الذى نراها عليه اليوم. ومع هذا يمكن أن نستخلص من كل ذلك العقد الثلاثى الحدوى الذى يلفه الطنف، ونستخلص أن مخططات الصحون كانت مستطيلة ولها خطوط تقاطع وبوائك ومجالس ملحقة على الأضلاع الصغرى. كما أن مشكلات تحديد الهوية هذه أو النسبة التاريخية تؤثر أيضاً على تاريخ القبة ذات الأوتار وذات المفتاح من المقرنصات فى صحن الرايات Banderas فى ألكاثار دى إشبيلية حيث يرى تورس بالباس أنها شديدة الشبه بالقبة التى أمام محراب المسجد المرابطى فى تلمسان التى تمت زخرفتها عام ١١٣٦م. وحقيقة الأمر أننا نفتقد وجود الكثير من القصور التى تساعدنا على تقديم وصف شامل لعمارة مقارّ الإقامة خلال النصف الأول من القرن الثانى عشر، وإذا ما ذهبنا ببصرنا إلى المغرب لوجدنا أطلال قصر الحجر فى مراكش الذى يُنسب بناؤه إلى يوسف بن تاشفين، وهو عبارة عن مساحة مسوَّرة ومربعة وأسوارها وأبراجها مشيدة من الحجر. وقد قام جاك مينو باكتشاف صحن حديقة فى الأرض التى أقيم عليها المسجد الأول خلال عصر الموحدين وهو مسجد الكتبية، ونَسَب هذا الصحن إلى على بن يوسف الذى بدأ بناءه عام ١١٣١م ومساحته ٣١, ١٠م×٨,٩٥م أو ٩م وله ضلع صغير به بروزُ غير منتظم apaisado ربما كان مخصصاً لنافورة أو حوض (لوحة مجمعة ١،A) سيراً فى ذلك على الصحون/ الحدائق بكل من مدينة الزهراء والجعفرية (B) ، ويلاحظ أن أرضية الأرصفة مدهونة بالمغرة (D) وهذا ما شهدناه فى مونتيريا فى ألكاثار دى إشبيلية، وعلى ذلك يمكننا أن نضع تلك الحديقة الإفريقية على رأس المبانٍ الملكية اللاحقة مباشرة على بناء "الكاستيخو" بمرسية (C) وبمبنى مسوّر آخر فى المدينة نفسها، حيث يصنف المبنى الأول على أنه مرابطى فى

رأى جومث مورينو وهـ. تراس، إضافة إلى صحون التقاطع فى قصر إشبيلية (D) ، وفى هذا الإطار ترد أمثلة متأخرة (ق١٤) متمثلة فى التقاطع الخاص بالقصر المسيحى بقرطبة (E) وبهو السباع بالحمراء (E) والأمر الغريب أن كلاً من المخطط F ،C بالحمراء لهما المساحة نفسها الخاصة بالحديقة أو الصحن (٣٣ × ١٨-١٩م) (Ga الكاستيخو، B بهو السباع) وهذا موضوع سوف نتناوله لاحقًا عندما ندرس قصر الحمراء. ونذكر أيضًا فى هذا الإطار الخاص بعمارة القصور والمنيات منزل شانكا دى ألمرية، فهو منزل يحمل بصمات القرن الثانى عشر التى أشار إليها تورس بالباس والتى تتمثل فى وزرات مدهونة وزخارف هندسية مستقيمة الخطوط ومنحنياتها ويرتبط كل ذلك بما تم العثور عليه فى قصر مراكش (i) وفى عناصر أخرى أمكن انتشالها من صحن التقاطع وبالتحديد تحت أرضية صحن مونتيريا بقصر إشبيلية وقصر أوريبى Oribe الشرقية بقرطبة (H) ، نعثر أيضًا على زخرفة مدهونة ذات خطوط هندسية منحنية فى وزرات الكاستيخو بمرسية وهو موضوع سوف نتحدث عنه لاحقًا. وربما كانت تتمثل نقطة بداية الزخارف الهندسية المنحنية الخطوط فى اللوحات التى نجدها فى منبر مسجد الجزائر (شكل ٥، ٢ طبقًا لـ. ر. بورويبة).

١- العقود:

إذا ما تحدثنا عن العقود فعلينا أن نلجأ للمساجد الكبرى فى الجزائر (١٠٩٧م) وهو مسجد ندروما Nedroma وتلمسان (١١٣٦م) والقرويين بفاس (١١٤٥م) وقبة الباروديين بمراكش (١١٣٨م) (التى هى عبارة عن جزء من مسجد تهدم كان مشيداً فى عصر على بن يوسف فى رأى بوريس مسلو، وتعتبر أقدم أثر مرابطى فى المغرب)، حيث تلاحظ امتداد ذلك الأسلوب فى الكاستيخو بمرسية وكذا فى ظواهر أخرى لاحقة فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة، وللعقد الحدوى التقليدى ذى

السنجات المزخرفة والملساء فى تبادل أولوية فى عمارة تلك القصور، وهذا ما نراه فى واجهة محراب مسجد تلمسان (شكل ٢، ١، ٤) وفى الكاستيخو، حيث نجد أن العقود فى كلتا الحالتين ترجعان إلى مملكتى الطوائف (العقد الكائن فى ميدان دل سيكو وعقد منزل نونيث دى أرثى فى طليطلة وعقد محراب مسجد الجعفرية)، ويمكن أن نضيف إلى ما سبق العقد الحدوى الثلاثى فى صحن الجص بإشبيلية وكذا عقود أخرى مركبة فى واجهة المحراب فى مسجد توزور Tozewr بتونس، وهى واجهة شيدت عام ١١٩٤م طبقًا لنقش كتابى. نجد أيضًا العقد المفصص فى المساجد التى ترجع إلى مراحل زمنية مختلفة وهى فصوص عادية أو مشيدة من سنجات مثلما هو الحال فى مسجد القرويين (C) ، العقد المكون من سنجات فإننا نجد نموذجًا له فيه شىء من التطور فى "ساحة الشهداء" بقرطبة (٣) وربما شُيد خلال المرحلة الانتقالية بين المرابطين والموحدين، كما نجده أيضًا فى مسجد الجزائر، حيث نرى أنهما عقدان مدببان بين السنجات مثلما شهدنا فى قصر الجعفرية. هناك نموذج آخر وهو العقد المفصص المنحنى على شكل حدوة مدببة فى البلاطة المركزية بمسجد الجزائر (شكل ٤، ٢) حيث نجد أيضًا أن فصوصه متوجة بسعفات ملساء ذات حواف غير واضحة الخطوط، ثم الشريط المزدوج على شكل عقد متعدد الخطوط بين أملس ونبات الأكانتوس. وانتقل العقد المدبب من الجعفرية إلى مسجد القرويين ومسجد تنمال (عصر الموحدين) وهو عقد مدبب مكلل بعقود صغيرة ذات فصوص ثلاثة (شكل ٢، ٥) سابقًا فى ذلك عقودًا أخرى فى منارة مسجد حسان فى الرباط الذى شيد فى عصر الموحدين. وبالنسبة للعقد الحدوى المدبب الذى سيفرض نفسه حاملاً سمات عصر الموحدين والذى يعتبر استمرارًا لعقد بوابة بيساس بغرناطة والعقود المرابطية فى مراكش ومسجد الجزائر، نجد أننا نراه فى قصر واحد فقط هو قصر بينو إيرموسو بشاطبة. وإذا ما نظرنا للعقد المتعدد الخطوط بالجعفرية الذى أصبح أمرًا معهودًا فى المساجد المغربية (شكل ٤، ٢) وفى قبة الباروديين (شكل ٢، ٦)

فإننا لا نجد له عقوداً مماثلة فى الأندلس فى مرحلة سابقة على عصر الموحدين. هناك وحدة أخرى هى العمود المربع المشيد من الأجر كبديل للعمود تعتبر سمة من سمات العمارة المرابطية، وكذلك البروز الذى نجده فى العقد فى نقطة التقائه بالحلية المعمارية المقعرة للحدائد (شكل ٢، ٧). ومن العقود المهمة الأخرى ذلك المسنن Angrelado من فصوص ثلاثة ومزخرف منكبه بسعفات على سنجات محراب مسجد تلمسان (شكل ٢،١-١) وكأننا نرى تقليداً للعقد الطليطلى فى ميدان دل سيكو.

٢- الزخارف الجصية:

العمارة الدينية هى التى ترسم ملامح الطريق فى هذا المقام، ومن أمثلة ذلك مسجد تلمسان (شكل ٣، ٣، ٣-١ رسم مارسيه) والقرويين (١)، (٥)، كلاشيه هـ. تراس وقبة الباروديين (٢)، ويلاحظ أن العناصر الزخرفية النباتية فى هذه المبانٍ السابقة هى نفسها التى كانت خلال القرن الحادى عشر مع بعض التطور والبراعة، وتسيطر السعفة المدببة البسيطة ذات الأشكال الأسطوانية بداخلها العنصر الزخرفى الأكثر انتشاراً، ويلاحظ أن هناك معدلاً فى وضع الأشكال الأسطوانية أى واحدة كل ورقتين، وكانت خارج السعفة فى بداية الأمر كما هو معهود خلال القرن الحادى عشر، ثم أدرجت فيها فيما بعد حيث تتصل بقاعدة السعفة وهذا ما نراه فى الزخارف الجصية الغرناطية فى المورور Mawror (شكل ٤، ١) وحيث يرى جومث مورينو فيها بداية الزخارف الجصية المرابطية. وفيما يتعلق بانتقال ما هو أندلسى إلى مصر نجد أن الزخارف الجصية المرابطية قد انتقلت إلى بعض المساجد القاهرية وهو مسجد الصالح طلائع (١١٦٠م) (شكل ٤، ٣، ٤) طبقًا لكروزويل بالإضافة إلى عناصر أخرى انتقلت إلى قصور باليرمو فى المرحلة الزمنية نفسها. وتظهر آخر تجلياتها فى مسجد توزور (١١٩٤م) وهى المدينة التى كانت أحد محافل الهيمنة

المرابطية حيث كان على رأسها الأشقاء من عائلة بني غنية الذين قدموا من جزر البليار، وتتسم هذه الزخارف الجصية بأهمية قصوى فى معرض دراسة تطور الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر، كما سوف نرى كل هذا وقد تجلىّ فى مرسية، وبشكل جزئى فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة فمن خلال شكلها الذى يبدو أنه يرجع لعصر متأخر يمكن مقارنتها بالزخارف الجصية فى توزور والزخارف الجصية فى صحن Claustro دير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش (ق١٢) ودير القديسة كلارا لاريال بطليطلة. وإذا ما أمعنا النظر فى التجديدات لبرز لنا وجود الأكانتوس فى قبة الباروديين والقرويين ومسجد تلمسان، ويقوم هذا العنصر الزخرفى بوظيفة حشوة للأشرطة الزخرفية والسعفات (شكل ٣، ٢، ٥) وهو نموذج كانت بداية تنفيذه فى الجعفرية. وإذا ما نظرنا للزخارف الجصية فى المورور وفى الكاستيخو لوجدنا ازدهاراً يعيشه الشريط الزخرفى الضيق ذو الأكانتوس. ويمكننا أن نبرز أكثر الوحدات الزخرفية النباتية شيوعًا فى عصر المرابطين، حيث تتمثل فى الشكل (٤)، والشكل (٥) من مسجد القرويين، و (٦) مسجد تلمسان، (٧) من منارة مسجد الكتبية، غير أن ما هو جديد فى الزخرفة الجصية فى عصر المرابطين يتمثل فى وجود "المقرنصات" التى تعتبر من أصول مشرقية، حيث نراها وقد انتشرت بشكل مذهل فى قباب المحاريب والبلاطات الرئيسية فى المساجد خاصة البلاطة الوسطى.

ويرجع عدم وجود آثار مرابطية فى الأندلس، أو خلال النصف الأول من القرن الثانى عشر، اللهم إلا الكاستيخو بمرسية وتلك الزخارف الجصية فى المورور الغرناطى، إلى تركُّز النشاط الفنى فى المدن الكبرى فى الشمال الإفريقى مثل مراكش وفاس وتلمسان والجزائر وهى كلها عواصم للأسر البربرية الحاكمة، كما أنه من غير المستبعد أن يكون هناك سبب آخر لهذه الظاهرة وهو الأزمة الاجتماعية والاقتصادية التى تعيشها منطقة ما أثناء المرحلة الانتقالية بين أسرة حاكمة وأخرى، ومن أمثلة ذلك المرحلة الانتقالية فى نهاية القرن العاشر وبداية الحادى عشر، والمرحلة الخاصة

بنهاية الثانى عشر وبداية الثالث عشر التى كانت غرناطة مسرحًا لها. غير أن النشاط الفنى لم تخب ناره خلال المرحلة الانتقالية المرابطية الموحدية التى استمرت طوال القرن الثانى عشر، ومع هذا كان التشدد وعدم الوعى عند الموحدين السبب فى تباطؤ تطور العناصر الجمالية التى كانت سائدة فى عهد سابقيهم، واتخذت الفنون توجهات جديدة كان التقشف بطلها، وما يطلق عليه مسمى الفن المرابطى والفن الموحدى لابد أنهما قد فرضا ماهيتيهما على الطرف الآخر من مضيق جبل طارق، وجاء هذا بعدما تمكن المرابطى على بن يوسف من توطيد أركان حكمه على مدى ما يقرب من نصف قرن. وهنا نجد أن تورس بالباس يعترف بأن ماهية هذا الفن هى بث الفن الإسبانى الإسلامى وفن عصر ملوك الطوائف فى منطقة الشمال الإفريقى، ومعنى هذا أن الأمر فى نظر هنرى تراس عبارة عن "انتصار ثقافى لشعب مهزوم تمكن منه الغازى"، ومن جانبه أبرز تورس بالباس أن الفن فى عصر المرابطين فى المغرب يمكن أن يطلق عليه الفن الأندلسى تحت الحكم المرابطى دون أن تكون هناك قطيعة فنية مع عصر ملوك الطوائف، وليست هناك استمرارية بالمعنى الحرفى للكلمة وإنما ما حدث هو أن الفن المرابطى محصلة فورية ومباشرة لتطور الفن الأندلسى. ومع هذا فتلك الآراء تدخل فى صدام مع أمر تحديد الملامح الأسلوبية أو الجمالية لمرحلة تاريخية تتسم بالحيوية كما هو الحال فى عصر المرابطين حيث شارك فنانون، قدموا من خارج إطارهم الجغرافى، فى الأعمال الفنية، أى أن إسهامات كبار المعلمين يجب ألا أن نعزلها عن سياقها التاريخى لمجرد أنهم لا ينسبون عرقيًا للطبقة الحاكمة فهذه وتلك ما هما إلا جزء من جسد فنى واحد، ومن هنا نؤيد نظرية هنرى تراس التى تنادى بإبراز دور الأسر الإفريقية التى رعت الفن الأندلسى وبفضلها بلغ هذا الفن شأوًا عظيمًا فى فترات التجلى الفنى. وهنا يمكننا أن نتحول أيضًا إلى المرحلة الأولى التى عاشها الفن المدجن القشتالى، فالحكام هم ملوك مسيحيون أُميُّون فى باب معرفة الثقافة الإسلامية (العمارة والزخرفة)، أما العرب فهم المحكومون - المدجنون - الذين يحملون موروثًا ثقافيا عربيا، وإذا ما نظرنا للفظة "مدجن" من الزاوية الفنية لوجدنا

أنها تعنى المسلمين الذين ظلوا على أرضهم بعد الغزو المسيحى وتعنى أيضًا وجود عدد من كبار العرفاء المسلمين الذين أخذوا ينتقلون من مكان إلى آخر قادمين من الأندلس وأصبحوا على المسرح القشتالي، ومعنى هذا أن الفن المدجن هو الفن العربى الذى يتم تنفيذه فوق الأراضى التى يحكمها المسيحيون دون تمييز بين العرقيات والعقائد والموطن الذى أتى منه البعض، وما يجب أن نؤكده هنا ونلح عليه هو أن لا أحد يقلل من أهمية الدور الذى قام به هؤلاء الملوك المرابطون لرعاية الفن العربى، إذ بفضلهم وجدنا الكثير من المنشآت العظيمة. وعندما نتحدث عن القرن الثانى عشر فإن صفة الفن المرابطى أو الموحدى تطلق أيضًا على الأراضى المغربية أيا كان المكان الذى قدم منه الفنانون، فتحديد المكان الذى جاءوا منه ليس إلا إضافة طفيفة للموضوع.

هنا نجد أن منطلقنا بأن التغير السياسى الذى حدث خلال القرون الوسطى فى الأندلس والأراضى الإفريقية لم يحدث تأثيره على الفنانين أو الحرفيين، فالفن الذى يقوم به هؤلاء تنساب مجرياته بمعزل عن الحدود التاريخية، وسار الخط الفنى على المنوال نفسه اللهم إلا فى تلك الظروف والمفاهيم الدينية التى فرضت عليه التقشف فى عصر الموحدين، وهنا نلاحظ أن هذا الخط الفنى المستمر يستعيد ثراءه الإسبانى بعد انتهاء القرن الثانى عشر مباشرة، ودليلنا على هذه الاستمرارية الأسلوبية ما نراه من ثراء فى منبر مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ٥، ١) حيث ورد فى بحث لباست **Basset** وهنرى تراس أن به نقشا كتابيا يشير إلى تنفيذه فى قرطبة، وفى نقش كتاب آخر رآه سوفاجيه نجد ورود اسم ابن تاشفين وربما تم كشط اسم ابنه على، وهو - أى المنبر - قطعة ظلت خلال عصر الموحدين وأضيفت إليها بعض التفاصيل، نجد فى المنبر أن السعفات المدببة وباقى التوريقات تتسق مع الخط الفنى المعهود فى الورش القرطبية، وكان هذا الخط قد بدأ بمنبر المسجد الجامع فى قرطبة خلال القرن العاشر الميلادى، وانتقلت هذه التفاصيل الفنية إلى الجص خلال القرن الحادى عشر (النصف الأول)

حيث نجدها فى "ساحة الشهداء" بهذه المدينة، ونراها كذلك فى المشغولات العاجية والخشبية التى تم تنفيذها فى عصر ملوك الطوائف بطليطلة، وكذلك بوابات غرفة المقدسات القديمة فى دير لاس أويلجاس ببرغش. وحافظ الموحدون كذلك على المنبر فى مسجد القرويين وفى مسجد الجزائر (لوحة مجمعة ٥، ٣) حيث يلاحظ أن الجوانب بها زخارف هندسية على النهج السرقسطى فى الجعفرية. وقد ألقى هنرى تّراس الضوء على الفترة الانتقالية بين المرابطين والموحدين، معتمداً فى هذا على المصادر العربية، حيث أمر الحكام الموحدون بطمس الزخارف الجصية الجميلة فى مسجد القرويين بفاس والسبب أن المسلمين كانت تلهيهم هذه الزخارف أثناء صلاتهم، غير أن هذه الزخارف المرابطية الثرية ظلت باقية على الجص فى أغلب الأحوال وكذلك على المنابر وهذا ما نراه مما خرج من الورش الفنية التى ظلت تعمل على هذا المنوال من الثراء الفنى حتى العقود الأخيرة من القرن الثانى عشر، أى أنها كانت بمبعد عن التقشف الفنى الموحدى وهذا ما نشهده فى المساجد الجديدة فى المغرب، كما نراه فى المسجد الجامع بإشبيلية بما فى ذلك الخيرالدا.

٣- تيجان الأعمدة خلال القرن الثانى عشر:

فرض التاج الأملس الذى رأيناه فى مبانٍ تعود إلى القرن الحادى عشر نفسه خلال القرن التالى وخاصة خلال عصر الموحدين، وإذا ما كانت هناك حاجة إلى تيجان أعمدة مزخرفة كان يكفى أن نعود إلى ذلك المخزن الضخم فى قرطبة الذى يضم العديد من القطع التى ترجع إلى عصر الأمويين، وهذا ما يؤيده وجود تيجان قرطبية تعود إلى نهاية القرن التاسع والقرن العاشر، وهى تيجان أعيد استخدامها فى مسجد القرويين، وقام هنرى تراس بدراستها. كما نراها أيضاً فى الكتبية وفى مسجد قصبة مراكش، كما نراها فى الخيرالدا وفى بائكة صحن الجص فى قصر إشبيلية، ومن هذا المكان نفسه نجد الكثير من القطع التى ترجع إلى قصور كانت فى

تلك النواحى وزالت من الوجود. وعند مقارنة التاج الأملس (القرن الثانى عشر) بتيجان الأعمدة خلال القرن الحادى عشر نجد أن هناك الجديد وبالتحديد فى القطاع السفلى للشكل السبتى حيث نجد الواجهات مرتبطة ببعضها من الناحية السفلى، على شاكلة الأشرطة المتموجة، وهى إحدى سمات تيجان الأعمدة خلال عهد الناصريين. ولابد أن هذه القوالب الفنية قد بدأت فى تيجان أعمدة فى غرناطة القرن الحادى عشر حيث يلاحظ أن لها محوراً غائراً فى الواجهات Pencas السفلية وهذا ما نشهده فى تيجان صغيرة فى مسجد القرويين (لوحة مجمعة ٦، ١) وفى تاج آخر فى مسجد الأندلسيين بفاس (٨). وأغلب تيجان الأعمدة هذه فى القرويين ما هى إلا قطع ذوات زخارف غير منتظمة، كما أنها ذات قطاع واحد - مساحة واحدة - (٣)، (٤)، وهناك تيجان أعمدة موحدية فى الرباط منحوتة من الحجر بها هذه التموجات (٥)، (٦). وفى إشبيلية نجد تيجان أعمدة ملساء أعيد استخدامها فى صحن الأعلام فى القصر (٥-١) وكذلك أخرى فى الخيرالدا (٧) وهى كلها تحمل هذا الشكل المتموج بالإضافة إلى زخارف مقعرة bocel حيث تقوم بدور الحلية المعمارية المحدبة equino، وقد انتقلت تلك الزخارف إلى تاجين لابد أنهما يرجعان إلى القرن الثانى عشر وأعيد استخدامهما فى "المصلى الذهبى" بقصر torديسياس المدجن (٩)، وهذان التاجان اللذان هما نموذج لتيجان أعمدة أخرى من الحجارة نُحتت خصيصًا لهذا القصر بهما تلك الواجهات Pencas مقسمة إلى مساحتين ولكن دون الشريط المتموج، مثلها فى ذلك مثل تاج عمود آخر كورنثى تم اكتشافه تحت أرضية كنيسة بيلار فى سرقسطة، وهو تاج درسه جومث مورينو (٩-١) حيث تظهر فيه سعفات ملساء ومدببة ذوات حلقات على الشاكلة المتبعة خلال عصر المرابطين، وقد ظل هذا الصنف من التيجان الملساء محافظًا على سماته فى كل من الجعفرية والمرية وحمام حارة اليهود فى ميورقة، كما ظل على هذا الوضع فى "الكاستيخو" بمرسية (لوحة مجمعة ٦، ١٠-١ و ٦-١، ١)، كذلك نراه فى قطعة تنسب إلى قصر بينو إيرموسو Pinohermoso فى شاطبة وتلك القطعة تحمل عناصر زخرفية متطورة جداً

فى الجزء العلوى منها (١١-١)، وهناك بعض تيجان الأعمدة التى أشرنا إليها تشبه التاجين الخاصين بعقد محراب مسجد تلمسان (١١) غير أن هذين الأخيرين بهما بعض التجديد مثل لفائف جديدة Volutas مقعرة وكأنها مقابض أوانٍ، وبذلك تسبق بعض التيجان القديمة التى أعيد استخدامها لاحقًا بمنزل ثافرا Zafra بغرناطة وفى قصر الحمراء وكذا العقد الذى أضيف إلى الشكل السَّبّتى، والذى نراه أيضًا فى التيجان أرقام ١، ٣، ٤، ٥، ٦، وهو فى ذلك يسير على الإيقاع الفنى المتبع فى تشكيل بعض العقود التى ترجع إلى القرن الحادى عشر فى الجعفرية وطليطلة وغرناطة، ومع هذا فالطوق أو العقد الأملس أو المصنفر بحيث يكون جزءًا من السَّبَت لا نجده كقاعدة عامة سائدة خلال القرن الثانى عشر، وقد ظهر فى الكاستيخو تاج عمود ذو شكل قديم نظرًا لوجود الطوق بين واجهة الشكل السَّبَتى وبين الحلية المعمارية المحدبة equino (١٠) وهذا ما رأيناه فى أحد تيجان أعمدة "بانيويلو" بغرناطة. وقد تمكن مارسيه من انتشال تاجى عمود فى مسجد تلمسان، أحدهما به الطوق كجزء منه والآخر به أشكال ثمرة الأناناس بين اللفائف Volutas وبين الواجهات العليا Pencas وهذا ما نراه فى ٥، ٦ فى الرباط، وهنا نجد أنه يسبق زمنيًا تيجان الأعمدة الأكثر قدمًا خلال العصر الناصرى وكذا التيجان المصنوعة من الجص فى المعبد اليهودى الطليطلى سانتا ماريا لابلانكا (١٢-١). وإذا ما تناولنا تيجان الأعمدة التى سندرسها فى الفصل التالى والتى ترجع إلى غرناطة لوجدنا هناك بعضها وقد أعيد استخدامه فى المبانٍ التى شيدت فى عصر الناصريين، خلال القرن الرابع عشر، وهنا يجب أن يتم إدراجها فى القائمة التى نحن بصددها والتى ترجع إلى القرن الثانى عشر، وتلك التيجان ربما كانت من مبانٍ شيدت خلال عصر المرابطين فى فترة متأخرة أو من مبانٍ شيدت خلال عصر الموحدين، زالت من الوجود. ومن جانبهما سلط كل من جومث مورينو وهنرى تراس الضوء على تاج عمود يوجد فى مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ٦-١، ٢) حيث يلاحظ أنه يختلف عن تيجان الأعمدة الملساء

فى أنه يحمل البصمات الزخرفية لعصر الخلافة إذ يكثر الأكانتوس والحلية المعمارية المحدبة equino المزخرفة بالنقوش الكتابية مثلما هو الحال فى أحد تيجان الأعمدة فى الجعفرية، غير أنه يتسم بالملاسة فى الطوق والضفيرة. وربما كان ذلك التاج مرابطيًا أعيد استخدامه. وهناك الجديد فى تيجان الأعمدة التى تعود إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ويتمثل ذلك فى أن الشكل السَّبَتى المستدير للقطاع العلوى للتاج الذى يمكن القول بأنه على شكل متوازٍ Paralelepipedo (٥، ٦، ١١-١) وشكل ١٦-١، ٤، ٥-١، إنما هو بمثابة إرهاصة لما سيكون عليه تاج العمود الناصرى. وبالنسبة لتيجان الأعمدة الملساء فى كل من الكتبية وبوابات الرباط نجد أن القطاع العلوى منها، بما فى ذلك اللفائف، مزخرف بسعفات ذات أسلوب متكامل على شاكلة ما نراه فى الزخارف الجصية الموحدية، أى أن شكل تاج العمود الكلاسيكى فقد ملامحه. وربما يقول البعض إن هذه السعفات نفسها هى على شكل تاج العمود، وهذا ما فسره هنرى تراس بأنه تداخل حميم بين الزخرفة والعمارة. وإذا ما لاحظنا السعفات الجصية فى كل من الكتبية (تيجان الأعمدة) وفى بعض تيجان أعمدة مسجد تنمال (لوحة مجمعة ١٦-١، ٣) يلاحظ أن السعفات وكذلك الواجهات Pencas بها حزوز مثل تلك التى فى السعفات التى نجدها فى زخرفة الحوائط، وإضافة إلى تاج العمود المشار إليه فى تنمال نجد سعفات مدببة بها حلقات سبق أن شهدناها عندما تحدثنا عن التاج السرقسطى (لوحة مجمعة ٦، ٩-١)، وإلى جانب هذا العقد الصغير من تيجان الأعمدة خلال القرن الثانى عشر يمكن أن نضيف تاجًا آخر موجودًا الآن فى متحف جيرونا (شكل ٦، ١٢) وهو تاج درسه ثيسار إى. دوبلير، وهو عبارة عن قطعة ملساء من الرخام ماعدا منطقة الحلية المحدبة equino، كما أنه تاج مركب وهذا يخالف كافة القواعد المتبعة وخاصة بالنسبة للفترة الزمنية التى نحن بصدد الحديث عنها، وبه بعض رؤوس الأفيال التى تقوم بدور اللفائف التى تستلهم، ولو من بعيد، بعض اللفات ذات الأشكال الحيوانية لتيجان أعمدة فى منية الرومانية بقرطبة.

٤- قصرا مرسية، وبينو إيرموسو بشاطبة : Pinohermoso

مرسـية :

من المؤكد أن هذه المدينة التى أسسها عبد الرحمن الثانى تعرضت لتغييرات كبيرة طوال القرن الثانى عشر، حيث جرى إدخال توسعة على المدينة (المسورة) حتى شواطئ نهر شقورة وجرى بناء مساكن وقصور أخذت تكشف اللثام عنها الحفائر التى جرت فى العصر الحاضر والتى بدأها نابارّو بلاثون. وإذا ما تحدثنا عن الفن العربى خلال القرن الثانى عشر فى مرسية لأمكن القول بأن "الكاستيخو" هو تجسيد له (لوحة مجمعة ٧، ١، ٢، ٣) وهو عبارة عن مبنى يقوم بدور الحصن ومقر الإقامة عند بوابات مرسية ويقع على بعد ٤٠٠ متر من حصن مونتى أجودو Monteagudo (٥) حيث نلاحظ وجود أطلال على هذه الصخرة المرتفعة. وقد ورد ذكر هذا الحصن عام ١٠٧٨-١٠٧٩م فى كتاب "الحلة السيراء" لابن الأبار، وفى فقرة عند ابن الخطيب فى معرض الحديث عن ابن مردنيس. ويلاحظ أن طريقة البناء فى كل من الكاستيخو وحصن مونتى أجودو واحدة مماثلة للأرغنية ومن هنا لا يخالجنا الشك فى أنها ترجع إلى عصر المرابطين، وهى الطابية الخرسانية المصحوبة بكثير من قطع الحجارة الصغيرة، وقلة فتحات تثبيت السقالات mechinas، وتدرج الوزرات فوق الأساسات. وقد وجد تورس بالباس أن منطق الأمور يقول بأن من شيد هذا القصر الحصن "الكاستيخو" هو القائد محمد بن مردنيس، الملك الذئب، عند المسيحيين، وعدو الموحدين، وكان هذا الحاكم من الأوفياء للمرابطين فأقام مملكة له تضم أهم المدن فى شرق الأندلس (١١٤٧-١١٧٢م). وسيراً على ما يقول به إميليو جارثيا جومث فإن ذلك القصر ورد ذكره فى بعض أبيات الشاعر أبى الحسن حازم القرطاجنى (خلال القرن الثالث عشر) فى قصيدته المعنونة "القصيدة المنصورة". ويشير جومث مورينو إلى أن هذا الحاكم أرسل جيشاً إلى غرناطة لإنقاذها من أيدى الموحدين الذين لجئوا إلى القصبة القديمة. وفى رواية ابن الخطيب نجد أن هذا الملك المتمرّد أمر ببناء مبانٍ

جديدة مهمة في مرسية، ومن خلال حوليات ابن صاحب الصلاة نعرف أن هلالاً ابنه كان ضيفاً على الموحدين في إشبيلية حيث استقبلوه في قصر يرجع إلى القرن الحادي عشر، وكان ضمن مبانٍ "القصر" التي تم ترميمها لاستقبال الزوار من الملوك.

جرت الحفائر الأولية في "الكاستيخو" عام ١٩٢٤-١٩٢٥، على يد أندرس سوبيخانو حيث قام بإعداد أول مخطط لهذا القصر، وتلاه في ذلك مخطط آخر نشره جومث مورينو، ومن خلال هذا المخطط الأخير الذي يضم تعديلات أدخلها نابارّو بلاثون (لوحة مجمعة ٧، ٣) نجد أنه عبارة عن مخطط مستطيل أو شبه ذلك apaisado ، شكله الخارجي كأنه حصن حيث يلاحظ أن أماكن الإقامة به هي على شكل أبراج - كبيرة أو صغيرة - كما أن الأبراج القائمة في الأركان تشكل زاوية وهذا نموذج نراه في مخطط الحصن المجاور وهو حصن مونتي أجودو وفي حصن أنثورAnzur بقرطبة وكذلك في أخرى مماثلة، وعلى ذلك كان مبني حربيا وسكنيا وهذه وظائف ورثها الناصريون في المبانٍ التي شيدوها في غرناطة، إنه عبارة عن منزل ربض، له دفاعاته وأسواره كأنها على شاكلة البربكانات الأمامية، مثلما هو الحال في حصن بتريل Petrel في أليكانتي. ويمكن أن نشاهد مثل هذا النموذج خارج أسوار طليطلة، أي في حصن جاليانا، حيث يلاحظ أن مخططه يخلو من الأبراج لكنه على شكل مستطيل، كما نلاحظه في قصر زيزة Ziza في باليرمو (ق ١٢) مصحوباً بأبراج بارزة بعض الشيء نحو الخارج. ولا تنتهي هنا أوجه الشبه بين ما هو ملكي وما هو دفاعي، وهنا يمكن أن نذكر حصن سان رومو الدو Romualdo في جزيرة سان فرناندو بقادش (لوحة مجمعة C،٧) وهو قصر جرى نقاش كثير حول أصوله التاريخية ووظيفته، فربما كان رباطاً موحدياً، وهناك حصن شيده شيرا Chera البلنسي (لوحة مجمعة ٧، d)، وربما كان وجه الشبه الذي نجده في مخطط حصن سان ماركوس في ميناء سانتا ماريا (قادش) مجرد صدفة (لوحة مجمعة ٧، B) أضف إلى ذلك مخطط حصن تريانا الإشبيلي وحصون أخرى في ويلبة. وعودة إلى

مخطط الكاستيخو نجد أن مارسيه ربطه بقصر الزيرى فى أشير Achir ، بالجزائر (ق ١٠) وهو القصر الذى درسه كل من جولفن و أ. ليزن (لوحة مجمعة ٧، A)، ومخططه يكاد يكون مستطيلاً وله صحن كبير ووحدات معمارية داخلية مكررة على شكل أبراج إذا ما شهدناها من الخارج، كما يظهر هنا أيضًا الشكل المعمارى على حرف الـ T المقلوب أو ما هو الصالة والردهة التى شهدناها فى قصر المعتصم بقصبة ألمرية، حيث نجدها مكررة فى وحدات متماثلة فى الكاستيخو. وهنا يمكن القول بأن القصر الجزائرى كان منغلقًا ومستقلاً، ونظرًا لطبيعة التحولات والتغيرات التى تطرأ على الأشكال المعمارية بين المشرق والمغرب فإننا نرى أصداء ذلك فى قلعة "بنى حماد" حيث نجد حرف الـ T المقلوب، كما نجده فى قصور صقلية وربما فى حلقات أخرى من مبانٍ فقدنا أثرها.

يشغل الشكل المستطيل مخططات الكاستيخو حيث نجد الصحن الحديقة بتقاطعاته وأكشاكه أو سراياه البارزة نحو الداخل عند الأضلاع الصغرى، وربما كانت على شكل حمامات سباحة صغيرة. ويلاحظ أن المبنى بكامله محاط بأرصفة صاعدة أو معديّات فوق الأحواض الأربعة التى تنخفض، عن المستوى العادى بما يزيد على متر. كما أن الأبعاد الداخلية هى ٣٣× ١٨-١٩م وقد شهدنا ذلك فى الصحون ذات التقاطعات فى إشبيلية وفى بهو السباع بغرناطة، وكلها تتوافق مع نمط قياسى من الصحون يرجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر، وهذا ما نراه أحيانًا، ومن أمثلة ذلك الحمراء حيث نجد الأبعاد نفسها مستخدمة خلال قرون لاحقة، وكان الانتقال من غرفة إلى أخرى (وهى كلها غرف صغيرة) يخضع لرقابة مشددة الأمر الذى يذكرنا بالدهاليز والممرات فى مدينة الزهراء (قصر أو مجلس الأمير هشام). وتتسم كافة الغرف الموجودة على الأضلاع الصغرى للشكل المستطيل بأنها على شكل حرف T المقلوب (الصالة والردهة) وأنها على شكل مستطيل دقيق الأبعاد، ويلاحظ أن الردهة تقوم بدور البائكة المغلقة ذات العقود الثلاثة المتساوية الأبعاد التى

نجدها فى القصور الإشبيلية التى أشرنا إليها. وربما كان الصحن المستطيل ذو الحديقة والمزود بالأكشاك أو البرك عند أضلاعه الصغيرة أحد العناصر المعمارية المألوفة فى مرسية القرن الثانى عشر، وهذا ما نستخلصه من الحفائر التى جرت فى القطاع الخاص بسان نيكولاس (لوحة مجمعة ٧، ٤ طبقًا لبلاتون نابارّو) وربما كان هناك آخر موجود فى "القصر الصغير" بدير القديسة كلارا، وبالنسبة لمواد البناء نلاحظ أن السمة التى سادت فى الكاستيخو هى الطابية الخرسانية فى أسوار مرسية وفى حصن مونتى أجودو، ويلاحظ وجود نتوءات Zarpas فى الجزء السفلى داخل بعض الغرف التى جرت عليها تعديلات. وإذا ما تحدثنا عن تاريخ إنشاء حصن "الكاستيخو" لوجدنا أن بدايته عند آل مردنيس (١١٤٧-١١٧٢م) طبقًا لافتراض تحدث به تورس بالباس، غير أن تيجان الأعمدة التى تم انتشالها فى المكان ومعها الزخارف الجصية والوزرات المدهونة تتوافق بشكل أكبر مع سنوات سبقت هذا العهد، أى خلال الثلث الأول من القرن الثانى عشر فى نظر كل من جومث مورينو وهنرى تراس، وهنا يمكن القول بأنه عبارة عن مقر إقامة يعود إلى عصر المرابطين أعيد استخدامه أو تأهيله على يد آل مردنيس. وهنا نتساءل: أليست تلك الحالة مشابهة لتلك الحالات التى استولى فيها الموحدون على المساجد والمنابر المرابطية؟ ومن له اليوم أن يؤكد لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن مخططات القصور فى "قصر إشبيلية" ترجع إلى عصر ملوك الطوائف أو عصر المرابطين أو الموحدين؟ هناك دراسات تشير إلى أن الملك الموحدى المنصور عاش أثناء فترة إقامته فى مدينة توزور Tozeur التونسية فى قصر كان قائمًا هناك، ولا شك أن هذا القصر يرجع إلى عصر المرابطين، واحترم أسلوب البناء نفسه الذى كان عليه الجامع أيضًا، وأخذ بما ورد فى الحوليات العربية فإن العديد من مقارّ الإقامة التى كانت قائمة فى غرناطة سيطر عليها بعد ذلك السلاطين الناصرويين. ومن الطبيعى أن ذلك الانتقال السريع من عصر المرابطين إلى عصر الموحدين يستلزم بالضرورة كافة أنواع الإفادة من المبانٍ أو إعادة استخدامها وبالتالى يصعب على الدارسين كثيرًا التتبع الدقيق لمفردات القاموس الفنى الخاص بالزخرفة الجصية ودهان الوزرات.

ترتبط الزخارف الجصية فى الكاستيخو بتلك الأندلسية المماثلة التى ترجع إلى عصر المرابطين، فى غرناطة والمساجد المغربية وكذلك بالمنازل الكبيرة فى مرسية، ومن ملامح الارتباط والاتصال ما نجده فى جزازات بنيقات **albanegas** العقود والسنجات (لوحة مجمعة ٨، ٢، ٣، ٤ و ٩، ١، ١-١)، وفى مرسية نفسها ما نجده من أطلال تنسب إلى دار" **Sugra** من خلال بحث نشره نابارّو بلاثون (لوحة مجمعة ٨، ٥) الذى يقع فى دائرة دير سانتا كلارا. وقد سار الباحث على هذا فيما يتعلق بالزخارف الجصية فى الكاستيخو موافقًا نظرية تورس بالباس، حيث ترجع الزخارف الجصية فى الكاستيخو إلى الربع الثالث من القرن الثانى عشر، أى أثناء حكم آل مردنيس. ويشير الرسم ١-١ الخاص بالشكل ٩ إلى البنيقات والسنج التى جرى جمعها فى دائرة جصية واحدة، وكذلك العقد ذو المنكب نصف الأسطوانى، على ما يبدو، وبه سنجات ملساء ومزخرفة فى وضع تبادلى نراه فى مبانٍ ترجع إلى القرن الحادى عشر (عقود منازل طليطلية) وفى عقد المحراب بمسجد تلمسان (لوحة مجمعة ٩، ٢-١) والزخارف المتضمنة لسعفات مدببة وأشكال أسطوانية على شاكلة الماورور بغرناطة وفى المساجد المغربية، وفيها جميعها نرى زهرات من أربع بتلات أضيفت إلى الساق، وتكررت كذلك مع السعفات المدببة فى البنيقة المملوءة بالزخارف النباتية من اللفائف المنبثقة عن الغصن المركزى أو شجرة الحياة متآخية بذلك مع الزخارف الجصية فى القرويين (لوحة مجمعة ٩، ٨) وفى مسجد تلمسان، ويوجد فى حافة البنيقة شريط صغير من سلسلة طويلة الحلقات المتداخلة فى بعضها بواسطة عقدة أو أكثر، وهذا النمط يظهر لأول مرة فى الزخارف الطليطلية الجصية خلال القرن الحادى عشر، ثم يليها ما نجده فى مسجد القرويين ومسجد تلمسان (لوحة مجمعة ٣، ٣). هناك جزازة أخرى من حصن الكاستيخو (لوحة مجمعة ٨، ٣) تحمل السلسلة نفسها وشريطًا ضيقًا ونبات الأكانتوس وهو الذى نجده فى قبة الباروديين (لوحة مجمعة ٣، ٢) ومساجد الجزائر ومسجد تلمسان ومسجد القرويين وفى

الزخارف الجصية فى "الماورور" (لوحة مجمعة ٤، ١). وفيما يتعلق بذلك الجزء المسمى as-sugra من مرسية (لوحة مجمعة ٨، ٥) نلاحظ السعفات المدببة نفسها مصحوبة بالأشكال الأسطوانية التى نجدها فى الكاستيخو، كما تظهر فى الزخارف الجصية ذات التجاعيد أو الخطاطيف فى القصور التى ترجع إلى القرن الحادى عشر وفى الزخارف الجصية فى مسجد تلمسان وفى الماورور بغرناطة، كما نجده فى جزازة أخرى وهى عبارة عن كابولى ذى هيئة متقادمة (لوحة مجمعة ٥، ٢) وربما كانت مقدمة لكوابيل بوابات أسوار الرباط (لوحة مجمعة ١٦، ٤، ٥) وبوابة "باب الرملة" بغرناطة (لوحة مجمعة ١٦، ٦). وفى الشكل رقم ٥ حرف A نسلط الضوء على زخرفة نباتية فى تلك الجزازة التى وجدناها فى مرسية (٢) وفى قطعة مماثلة لتلك التى تحمل الحرف B التى ترجع إلى عصر المرابطين، فى مراكش، وربما كانت القطع السابقة عليها التى تحمل حرف C والتى تم انتشالها من عضادة خلافية فى بلدة بايينا Baena، وربما يرجع تاريخها إلى نهاية القرن العاشر. ونواصل حديثنا عن القطعة المذكورة لنلفت الانتباه إلى ذلك الشريط العلوى المكون من أشكال أسطوانية وحبات لؤلؤ فى تبادل مع حبّات أصغر Ova، وكذلك وجود الشكل الأسطوانى لكل واحدة من هذه، وهذه الزخرفة مشتقة من تلك التى يطلق عليها الخرزContario التى توجد فى تيجان الأعمدة لعصر الخلافة وفى تيجان أخرى ترجع إلى القرن الحادى عشر غير أنها مرسومة مثل تلك التى نراها فى ذلك الشريط من مرسية، كما يبرز فى الوقت ذاته ذلك الشريط من الزخرفة النباتية عن منحنى الحلية المعمارية المقعرة nacela وهذا يذكرنا بأمثلة كثيرة مشابهة فى قرطبة فى نهاية القرن العاشر (لوحة مجمعة ٥، d) ونختم حديثنا فى هذا السياق بالقول بأن تلك القطعة من الجص التى عثر عليها فى الكاستيخو تحمل سعفات مدببة دون أشكال أسطوانية، ولهذا فهى شديدة القرب من تلك الأخرى التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الحادى عشر فى كل من الجعفرية وقصبة ملقة. هناك جزازة أخرى (لوحة مجمعة ٦-١، ٥) أصابها التدهور، تحمل عقداً مكوناً من فصوص ثلاثة يحيط به شريط من الأكانتوس وفى داخله

توريقات بها سعفات، وربما كانت هذه القطعة جزءًا من بائكة زخرفية فى الجزء العلوى مثلما نراه فى محراب مسجد تلمسان. وعودة إلى ذلك الشريط الذى يحمل زخرفة الأكانتوس محيطًا بعقد مفصص لنقول إن ذلك يمكن أن نرى مثيلاً له فى العقود العلوية لقبة الباروديين فى مراكش (لوحة مجمعة ٣، ٢) وفى الزخارف الجصية فى "كوبا دى باليرمو" كزخارف موحدية بديلة فى مرسية، وكذلك فى زخارف جصية ترجع للقرن الثالث عشر فى صحن Claustro بدير لاس أويلجاس ببرغش، وفى "القصر الصغير" بمرسية وفى الغرفة الملكية بغرناطة والمنزل العربى فى رندة. وعلى أساس السمات التى أشرنا إليها وفى اتساق مع التيجان الملساء والوزرات المدهونة التى سنقوم بدراستها بعد ذلك مباشرة يمكننا القول إن هذا الفن فى مرسية ومعه فن الزخارف الجصية الغرناطية فى الماورور يجب أن نعزيهما إلى الحرفيين الأندلسيين وربما كان هؤلاء أسبق من أولئك الذين تولوا زخرفة المساجد المغربية، وهذا مؤشر واضح على أن الزخارف الجصية الأندلسية - أثناء حكم المرابطين - شهدت فى شبه جزيرة أيبيريا تطورًا سريعًا خلال الفترة الممتدة من نهاية القرن الحادى عشر والنصف الأول من القرن الثانى عشر، وهى تلك المرحلة الانتقالية التى يمكن أن يدخل فيها من الناحية الأسلوبية ذلك الشريط أو المئزر الذى درسناه فى طُرَيف، وكذلك فى الحوض القرطبى الذى هاجر إلى مراكش ودلف بوابات "غرفة حفظ المقدسات" القديمة فى دير لاس أويلجاس. ولم تظهر فى مرسية مؤشرات واضحة على وجود المقربصات، وعلى ذلك نرى أن الحصن ومقر الإقامة "الكاستيخو" لابد أن اللبنات الأولى فى إنشائه ترجع إلى الأعوام الأولى من القرن الثانى عشر وربما أدخل آل مردنيس بعض التعديلات عليها ذلك أن الزخارف الجصية تحمل أكثر من طريقة أو أسلوب فنى للعمل.

وإذا ما تحدثنا عن الوزرات المدهونة التى عثر عليها فى الكاستيخو (لوحة مجمعة ٨ من ٦ إلى ١١) - حيث يرجع الفضل فى ذلك إلى كاتيانو مرخلينا - نجد

أن الموضوعات المرسومة فى أشرطة لونها بنى almagra تسير على النمط القديم السداسى الأضلاع مع إضافة تشبيكات من ثمانية أطراف سواء كانت مباشرة أو غير ذلك، وكذلك ميداليات ذات أربعة فصوص متماثلة ومتكررة ومجموعة من الأطباق النجمية ذات الأطراف الثمانية وعلامة +، وتطور هذا بشكل متزامن مع الوزرات التى نجدها فى منازل شانكا Chanca بألمرية والقصر المرابطى فى مراكش وجوانب منبر مسجد الجزائر (لوحة مجمعة ٥، ٢) وفيما يتعلق بالموضوعات الجديدة المكونة من أطباق نجمية ذات الأطراف الستة ومعينات متداخلة معها، بمعدل مُعين لكل طبق نجمى (لوحة مجمعة ٨، ٧) نلاحظ أنها تنتحل تكوينات من مشربيات فى الجعفرية وفى قصر قصبة ملقة والأخشاب الطليطلية القديمة التى درسناها وكنا نربطها بالزخارف المشرقية. وقد انتقلت هذا التركيبة الفنية المتطورة إلى وزرة أخرى فى مرسية وفى منطقة الحفائر نفسها غير أن المعينات هذه المرة قد زالت وحلّ محلها معينات أخرى غير متسقة (لوحة مجمعة ٨، ٦)، حيث نجدها فى تشبيكات الجعفرية ومسجد ماليخان Malejan وفى الزخرفة - زخرفة الفواصل - الكائنة فى قبة الباروديين بمراكش وفى محراب مسجد السيدة نفيسة (١١٣٦م-١١٤٥م) بالقاهرة. ثم شاع استخدامها فى الزخارف الجصية المدجنة فى الأندلس ودير لاس أويلجاس وفى سرقسطة. وتضم جميع الوزرات إطاراً عبارة عن سلاسل ذات حلقات طويلة مربوطة ببعضها بعقدة مزدوجة أو ثلاثية من الزخارف الجصية التى درسناها. وظهرت فى الكاستيخو أيضًا قطعة عليها زخرفة عبارة عن يد تقبض على عنصر نباتى، وهذا موضوع تكرر فى القطاع المؤدى إلى مدخل مصلى أسونثيون فى دير لاس أويلجاس ببرغش، وقد سبق أن أشرت إلى ذلك فى دراسات أخرى على أنه عبارة عن وحدات متماثلة من الأيدى فى الزخرفة المدجنة وما هى إلا بداية لموضوع كبير فى هذا الإطار (معبد الترانستو اليهودى وقصر فوينساليدا بطليطلة وصحن الوصيفات بقصر بدرو ضمن قصور إشبيلية والمصلى الملكى بقرطبة وقصر آل قرطبة بإستجة، وفى داخل الحمراء نجده فى قاعة الشقيقتين وفى واجهة برج

بينادور **Peinador** ومنزل الراهبات بغرناطة). وربما كان هذا العنصر الزخرفى – اليد – قد تمت إضافته إلى الكاستيخو فى فترة متأخرة جداً.

وختامًا لهذا الموضوع يلاحظ أن "الكاستيخو" يمكن أن ينظر إليه من منظورين متقابلين، حيث يرى المنظور الأول أنه فن مرابطى ابن النصف الأول من القرن الثانى عشر وهذه رؤية لا تقبل الشك فى نظرنا. أما المنظور الآخر فيطلق عليه اليوم " ما بعد المرابطين" أو "سنوات ابن مردنيس" أو "الفن المردنيسى"، وهذا المصطلح الأخير جاءت به المستعربة ماريا خيسوس روبيرا، ويوافقها فى هذا الرأى كل من نابارّو بالاثون و ب. خيمنث فى أحدث أبحاثه. كما أن المناوأة التى كانت بين ابن مردنيس ودولة الموحدين ١١٤٧-١١٧٢م والتى استمرت طوال فترة حكمه ليست مبررًا فى حد ذاتها على تأخر تأثير الفن المرابطى على مرسية فى الجزأين الثالث والرابع من القرن الثانى عشر وفى القرن اللاحق. وعلى هذا فإن ابن مردنيس ربما أقام فى قصر مرابطى شيد قبل ذلك وأدخلت عليه تعديلات فى عهده. هنا أمر آخر وهو أن هذا العاهل يمكن أن يكون قد أمر ببناء قصور جديدة بمرسية تسير فنيا على شاكلة القصور السابقة التى بدأت فى الكاستيخو، وربما تمثل ذلك فى دار **as-sugra** بدير القديسة كلارا ورغم أن الفن المرابطى بتسم بالأهمية فى شرق الأندلس فإن الاكتشافات الأخيرة لم تسفر – فى مرسية العاصمة – عن العثور على المؤشرات المهمة والكافية لاستيضاح الترتيب الزمنى له بشكل لا لبس فيه وخاصة ما يتعلق بالزخرفة الجصية الإسبانية الإسلامية رغم وجود الكاستيخو خلال الربع الثالث والربع الأخير للقرن الثانى عشر وكذلك خلال العقود الأولى للقرن الثالث عشر، إذ نلاحظ ذلك فى الزخارف الجصية الموجودة فى توزور **Tozeur** البعيدة وفى دير لاس أويلجاس ببرغش وفى القصر الأسقفى بطليطلة وفى قصر بينو إيرموسو فى دار **as-Sugra** بمرسية فهى قطع محفوظة فى "مركز ابن عربى للدراسات العربية والآثارية بالمدينة"، وقد قام بدراسة هذه القطع كل من نابارّو بلاثون وخيمنث كاستيو،

ويوجد في إحدى هذه القطع شكل طائر جناحه ملفوف بشكل رأسي ومصحوب بدوائر مدببة في الوسط على النمط الشرقى (لوحة مجمعة ٨، ٥-١) ويتزاوج هذا الشكل مع أشكال أخرى تبدو كأنها حمامة فى الزخارف الجصية بالجعفرية وفى بالاجير، كما تكرر الشكل نفسه فى عضادات طليطلية من الرخام فى قصور المأمون. هناك قطعة أخرى من الجص بها رأس موسيقى رائعة التصميم ومدهونة، فى إطار السياق الفنى للشخصيات النبيلة التى نجدها فى أعمال النجارة (دهانات) فى المصلى الملكى فى باليرمو الذى يرجع إلى منتصف القرن الثانى عشر، وقد قام **R.Ettinghausen** بدراستها.

قصر بينو إيرموسو فى شاطبة: Pinohermoso

من المنطقى أن ينتشر الخط الفنى الذى نجده فى الكاستيخو فى أرجاء الإقليم (شرق الأندلس) خلال السنوات التالية، وقد بدا للوهلة الأولى أنه فن منبثق عن قصر بينو إيرموسو فى شاطبة، وهو قصر لا نعرف من بناه ولا نتفق على المراحل الزمنية التى مرّ بها، وهو فى ذلك يتفق أو يزيد مع الغرفة الملكية بغرناطة القرن الثالث عشر، غير أنه مما لا شك فيه أن هذا القصر يدخل فى المدار الفنى المرابطى فى مرحلة متقدمة جداً. ويوجد فى متحف المحافظة بعض القطع الجصية المزخرفة (لوحة مجمعة ٩، ٣ طبقًا لرسم لابورد، ١٠-١، ٢ و ١١ من ١ إلى ٧) وكذلك سقف خشبى من ذلك النوع الذى يطلق عليه تقنية البراطيم والجوائز **Par y nudillo** (لوحة مجمعة ١٢) وهى كلها قطع جاءت من هذا المنزل العربى الذى تم إزالته ودخلت المتحف المذكور على يد سارتو كارير **Sarthou Carrere**، واستناداً إلى رسم أعده لابورد نجد أن السقف عبارة عن قناة **Crujia** ممتدة رئيسية للمنزل تحيط بها أسقف مستوية أو "الفرخ" للغرف الصغيرة، وهى فى ذلك تسير على نمط المنازل الغرناطية الخاصة بعلية القوم هناك ابتداء من القرن الثالث عشر، وتغطى الزخارف الجصية واجهة لها عقدان توءم

على شكل حدوى مدبب يطوقهما طنف مشترك فوقه نافذتان لهما عقد نصف أسطواني. ويلاحظ أن العقدين التوءم لهما مركزا انحناء ومشيدان من سنجات ملساء ومزخرفة بشكل تبادلي، مثلما هو الحال في عقد الكاستيخو دون أن نعرف على وجه اليقين ما إذا كانت السنجات كاملة أم لا وما إذا كانت هناك براذع. وعلى أية حال يلاحظ أن السنجات المزخرفة بها سعفات مدببة ذات طبيعة مرابطية وقد تطورت للغاية مشكلة أسلوبًا متكاملاً يبدو أنه موحدى ظاهريًا حيث لا نكاد نلاحظ مسار الغصن، كما نجد التوريقات نفسها في بنيقات العقود حيث نلاحظ أن النقطة المحورية في هذه التوريقات أو النقطة الوسطى التى توجد في النواة المركزية، بها سعفات مزدوجة وانحناء إضافي في الوسط وشكل ثمرة الأناناس كتتويج للغصن المركزى (لوحة مجمعة ١١، ١، ٥)، ويمكن أن نرى هذا الصنف من السعفات ذات الانحناء في الوسط في المنبر الموحدى في مسجد قصبة مراكش (لوحة مجمعة ١١، B)، كما نجد ذلك الأسلوب المتكامل للزخارف الجصية المذكورة كلها، ولكن بزوال الأغصان الكائنة في العمق، في تلك الأجزاء التى أضيفت خلال عصر الموحدين إلى منبر الكتبية (لوحة مجمعة ١١، A) وفي كوابيل بوابة عديدة بالرباط وفي مسجد توزور Tozeur الذى يرجع إلى نهاية القرن الثانى عشر. ويلاحظ أن الزخرفة النباتية (٦-١) الواقعة بين النوافذ تشبه كثيرًا زخرفة أخرى في منبر مسجد قصبة مراكش وترجع أيضًا إلى نهاية القرن الثانى عشر (E) . ويعنى وجود الشكل الحدوى الحاد امتداد مرحلة ترجع إلى القرن الثانى عشر نراها في العمارة الإشبيلية والمغربية خلال العقود الأخيرة لذلك القرن، وإذا ما نظرنا للسنجات الملساء والمزخرفة فإنها إذا ما كانت ذات صلة بعقود الكاستيخو ليست الوحيدة إذ هناك نماذج متأخرة منتشرة لهذا النموذج ومنها ما نجده في رسم للعقود في كنيسة سان رومان دى طليطلة (١٢٢٧م) وفي عقد المدخل إلى مصلى سانتياجو بدير لاس أويلجاس ببرغش وفي الربع الأخير من القرن الثالث عشر، ونجد أيضًا في قرطبة في الواجهة الحجرية لكنيسة سان ميجل.

وهناك نوع من صفة القدم نجده فى العقود المزدوجة، حيث شهدنا ذلك فى مدينة الزهراء، وفى منزل طليطلى يقع فى شارع نونيث دى أرثى، يرجع إلى القرن الحادى عشر، وسوف نراه أيضًا فى صحن الجص بقصر إشبيلية. وفى طليطلة يعود للظهور من جديد فى المنزل المدجن الذى يرجع إلى القرن الثالث عشر فى دير القديسة كلارا لاريال وفى ملاحق منازل وأديرة أخرى فى المدينة نفسها.

ويوجد مربع بين النافذتين يحمل البصمات الفنية نفسها التى نجدها فى سنجات وبنيقات العقدين الأسفلين ويوجد فى الأشرطة الزخرفية المحيطة بهذا المربع سلسلة من الدوائر بكل واحدة نقطة فى الوسط، وهذا أمر معتاد فى الزخرفة الإسبانية الإسلامية ابتداء من مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ١٢، E)، وربما كان ذلك صدى بعيداً للزخارف الجصية فى سامرا كما قال تورس بالباس (لوحة مجمعة ١٢، B)، وانتشرت هذه العناصر فى المنارات - منارة الكتبية - وفى البوابات - أبواب غرفة حفظ المقدسات القديمة بدير لاس أويلجاس ببرغش - وفى الزخارف الجصية صحن Claustro بهذا الدير وفى الأشكال المرسومة التى توجد فى كنيسة سان رومان بطليطلة وفى المنسوجات التى ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر... إلخ. ولم تظهر التشبيكات المحفورة فى النوافذ حيث يلاحظ أن الإطار الزخرفى عبارة عن نقوش كتابية مائلة الخطوط، وتكرر ذلك فى طنف العقود السفلى (لوحة مجمعة ١٠) الذى نجد فيه أيضًا الزهرات ذات البتلات الأربع مثل تلك التى نجدها على الجص فى الكاستيخو، وهى نفسها أيضًا فى النقوش الكتابية المدجنة فى بداية القرن الثالث عشر (دير لاس أويلجاس دى برغش والدير الطليطلى سانتا كلارا لاريال). وقد أشارت الدكتورة روبيرا ماتاس إلى أن الطنف المذكور به بضع آيات من القرآن هى الآيات ٥٢، ٥٣، ٥٤ من سورة الأعراف، أما الأشرطة المحيطة بالنوافذ فنجد الآية رقم ٦ من سورة آل عمران، وهذا ما أوردته الدكتورة ث. بارثلو، وتتكرر عبارة "الملك لله" و "لا غالب إلا الله" و "لا إله إلا الله". وتتسم الكتابات ذات الطابع المائل بأن مرجعها الأصلى مساجد تلمسان والقرويين، وقد شوهدت لأول مرة فى الأندلس

الزخارف الجصية الموحدية فى "ساحة الشهداء بقرطبة" (لوحة مجمعة ١٩، ٣-١).
ويلاحظ أن النقوش الخاصة بقصر بينو إيرموسو ذات أسلوب أكثر تطوراً مثل التنويه بستأتى به النقوش الكتابية الناصرية على الجص فى غرناطة القرن الثالث عشر. وربما كانت النوافذ ذات العقود النصف أسطوانية والمحاطة بنقوش كتابية انعكاساً لما كانت عليه مساجد فى القاهرة مثل الجامع الأزهر (٩٧١م-٩٨٥م) (لوحة مجمعة ٩، ٦) ومسجد الحاكم بأمر الله، ويشير مارسيه إلى أن النقوش الكتابية المذكورة الخاصة بهذا المسجد الأخير ترجع إلى السنوات الأولى من القرن الرابع عشر، أضف إلى ذلك وجود نماذج واضحة فى الصالح طلائع (١١٦٠م)، والنقوش الكتابية فى هذه النوافذ القاهرية كوفية، وفى هذا المقام نلاحظ وجود نوافذ البلاطة الرئيسية لكنيسة سان رومان بطليطلة (١٢٢٧م) حيث يلاحظ أن النقوش الكتابية مائلة ومدهونة فى أطرافها "السعادة والازدهار" (لوحة مجمعة ٩، ٥). وإذا ما تحدثنا عن العقود التوائم الحدوية المدببة ذات السنجات الكاملة على ما يبدو يمكن أن نشير إلى وجود بدايات مبكرة لهذا النمط متمثلة فى بعض عقود مسجد الزيتونة بتونس، ابتداء من القرن العاشر، وهناك بعض العقود المشيدة من الآجر وهى عقود نوافذ الخيرالدا، أما الحالة المتأخرة من هذه السلسلة فنجدها فى نافذة واجهة بوابة النبيذ فى الحمراء (لوحة مجمعة ٩، ٤). هناك نافذتان أخريان لهما عقد نصف أسطوانى، فى واجهة مسجد القرويين وصحن الجص بقصر إشبيلية وواجهة محراب مسجد توزور، وما انبثق عن كل هذا فى واجهة ترجع إلى القرن الثالث عشر موجودة فى المنزل العربى الكائن بدير القديسة كلارا بمرسية والحمراء بعد ذلك.

ويوجد فى المتحف المذكور عقد جصى من شاطبة (لوحة مجمعة ٦، ١١-١، ١١-٦) وهو عقد مركب تاجه سبتى أملس به مساحتان فى الواجهات ذات المحاور الغائرة وحلية معمارية مقعرة bocel فى داخل الـ equino، (حلية معمارية محدبة بين الأشرطة) مع تطور فى بعض الملامح الكلاسيكية التى يحملها، ويلاحظ أن اللفائف

مزخرفة بسعفات مدببة ملساء وأوتار (عروق) بارزة، وربما كان ذلك فى العمود الذى يتوسط النافذة القائمة فى الواجهة المذكورة. وتبرز من بين القطع الزخرفية الجصية عقود بها الخرزات contario ورسم المسننات angrelado مشكلة بذلك تداخلاً بين عقود نصف أسطوانية وعقود ذات ثلاثة فصوص وعقود مدببة، كلها فى تبادل مع بعضها (لوحة مجمعة ١١، ٢ و ٣)، وينبثق ذلك عن العقود المسننة فى بوابات موحدية بالرباط التى تعتبر بداية أو إرهاصة لما ستكون عليه تلك الأشكال خلال عصر الناصريين (١١ .d) وإذا ما أردنا التعرف على أولى العقود المسننة خلال عصر المرابطين، بعد قصر الجعفرية، لوجدنا أنها قائمة فى وحدات زخرفية (دورات) capulines فى القرويين (لوحة مجمعة ١١، C) وفى عقود صغيرة مفصصة فى المسجد الملحق "ساحة الشهداء" .Campodelosmartires وإذا ما تفقدنا إقليم مرسية لوجدنا أن أقدم القطع الفنية الموحدية عبارة عن عقود فى منازل Cieza ترجع إلى ما بين نهاية القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر، وفى بينو إيرموسو نستوحش الزهرات الزخرفية الكبيرة أو الزخارف النباتية المهجنة مثل تلك الوحدات الرئيسية التى تبرز فى الزخارف الجصية الموحدية (لوحة مجمعة ٤، ٥، ٦، ٧ و ٥، A، B) وخاصة ثمرة الأناناس، وكل هذا يعلن بوضوح عن الفقر الفنى وعن الروتينية.

يستفاد من سرد السمات السابقة أن الزخارف الجصية فى بينو إيرموسو ربما ترجع إلى نهاية القرن الثانى عشر وربما للعقود الأولى من القرن التالى، وكلها خرجت من ورشة فنية لم تستطع الإفلات من ربقة الثراء الزخرفى المرابطى الذى شهدنا مثالاً له فى الكاستيخو، وهى حالة مشابهة لحالة الزخارف الجصية فى مقر صحن دير إقامة Claustro سان فرناندو بدير لاس أويلجاس ببرغش وفى دير سانتا كلارا لاريال الطليطلى، حيث يلاحظ فيها - كما هو الحال فى بينو إيرموسو - وجود نماذج مستقاة من النماذج الموحدية وفى تطوير واضح صوب الزخارف الجصية الناصرية خلال القرن الثالث عشر، ومن النماذج ذات الدلالة فى هذا الإطار، الأسلوب المتكامل الذى تم تطبيقه على السعفات. وقد أرجع جومث مورينو تاريخ بناء قصر بينو

إيرموسو إلى القرن الثالث عشر، أما تورس بالباس فيرى أنه يعود إلى نهاية القرن الثانى عشر أو بداية القرن الثالث عشر، أى قبل عام ١٢٤٨م وهو العام الذى استولى فيه خايمى الأول على شاطبة.

ومن جانبنا نرى أن السند الأساسى لهذا الرأى الأخير هو السعفات المدببة المصحوبة بأشكال أسطوانية التى يمكن تفسيرها بناء على الشكل ٢٦ فى الفصل الثامن من هذا الكتاب على النحو التالى: إن منطلقنا هو تصنيف السعفات المدببة إلى صنفين: الأول الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر، والثانى الذى يرجع إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر، أى عصر المرابطين ويشمل ذلك الكاستيخو وقصر as-sugra بمرسية. ويلاحظ أن الأشكال الأسطوانية فى كلا الصنفين تنبت مباشرة من نقطة الانحناء السفلى فى السعفة، وهنا نشير إلى رقم ١٧ فى الشكل المجمع الذى سبقت الإشارة إليه وهو عمل فنى يرجع إلى القرن الحادى عشر، أما رقم ١٨ فهو مرابطى وفيه نجد مساراً فيه تكرار الشكل الأسطوانى كل ورقتين، إضافة إلى أن الأول كان مرتبطًا بالسعفة من خلال بروز سفلى. وبالنسبة للصنف الأول يلاحظ أن السعفة رقم ١٧ يمكن أن تدخل ضمن زخارف بوابات غرفة حفظ المقدسات بدير لاس أويلجاس ببرغش وشريط طريف ومنارة مسجد الكتبية والزخارف الجصية فى مسجد سان خوان بالمرية، وربما كان فى المرحلة الانتقالية (نهاية القرن الحادى عشر وبداية الثانى عشر). هناك صنف ثالث فى هذا الشكل المشار إليه وهو أنماط تحمل أرقام ١٩، ٢٠ حيث تحمل خطوطًا غائرة بين الحافة السفلى وبداية الورقة والأشكال الأسطوانية المعلقة فى الأطراف، وتدخل هذه الأخيرة فى تبادل مع السعفات التقليدية فى عصر المرابطين، ومن الملاحظ أن الخط الغائر هو ابتكار موحدى: هناك الزخارف الجصية فى مسجد الرباط والكتبية وزخارف ساحة الشهداء بقرطبة وما عثر عليه فى ميورقة من سعفات كوابيل بوابة "باب الرملة" بغرناطة، وفى المنطقة القتشالية نجد أول النماذج المدجنة فى القصر الأسقفى ودير سانتا كلارا لاريال بطليطلة والزخارف الجصية فى صحن إقامة Claustro فى دير لاس أويلجاس ببرغش وفى قصر بينو

إيرموسو. من المهم هنا أن نسلط الضوء على أن السعفة التى تنسب إلى هذا الصنف الثالث تحتفظ بالتناوب بين الأوراق والأشكال الأسطوانية الموروث عن المرابطين. وابتداء من تلك اللحظة سوف نجد أن هذا النمط من السعفات معتاد فى الزخارف الجصية الغرناطية والطليطلية المدجنة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (الشكل المشار إليه أرقام ٢١، ٢٢) وفى الحمراء غير أنه يميل أكثر إلى الطابع المرابطى. هناك قطعة يَحار فيها الدّارس تنسب إلى للصنفين الأولين وهى الحوض القرطبى الذى هاجر إلى مراكش (انظر الفصل الثانى، لوحة مجمعة ١، ٧-١) حيث يوجد فى الجزء السفلى منه سعفات مرابطية، غير أن الخط الغائر يجعله ينسب للصنف الثالث (السعفات رقم ١٩، ٢٠) ويرى جومث مورينو أن هذه التفاصيل الأخيرة أضيفت للحوض عندما نقل إلى مراكش أثناء حكم على بن يوسف المرابطى (١١٢٠م)، ويوافقه الرأى فى هذا كل من ج. مارسيه وتورس بالباس. ويدخل فى إطار هذه القطعة المحيّرة قطع أخرى هى السعفات المدببة فى كوابيل العقد الخارجى الكبير فى "باب الرملة" بغرناطة (لوحة مجمعة ١٦، ٢) وهنا نرى أنه يرجع إلى القرن الثانى عشر. وقد بدأت السعفة المدببة ذات الخط الغائر فى الجزء السفلى تنتشر فى الزخارف الجصية فى مسجد القرويين وفى قبة مسجد تلمسان، غير أنها لم تظهر أبداً فى الزخارف الجصية فى مرسية التى ترجع إلى القرن الثانى عشر، وبذلك يمكن القول، وعن ثقة، بأن السعفة المدببة من الصنف الثالث ظهرت فى شرق الأندلس لأول مرة فى قصر بينو إيرموسو وذلك كنوع من التجاوب مع موجة جديدة من الفن الموحدى فى نهاياته أو العصر الموحدى وخاصة ما يتعلق بنهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر.

وتتوافق هذه التواريخ بشكل جيد مع السقف الخشبى من صنف البراطيم والجوائز **Par y nudillo** أو (لوحة مجمعة ١٢) الذى لا توجد به أوتار ومكشوف الهيكل **apeinazada** فى القصر، وربما كان الصنف الأول منها فى شبه جزيرة أيبيريا سقف

منزل العملاق **Gigante** برندة، الذى يرجع إلى فترة متقدمة نسبيا من القرن الثالث عشر مصحوبًا بزخارف أكثر ثراء. ويلاحظ أن كلا النموذجين يحملان الخطوط العامة لهذا الصنف من الأسقف الذى سيأتى فيما بعد بنماذج رائعة فى كنائس ومعابد يهودية طليطلية خلال منتصف ذلك القرن، وهى أسقف أضيف إليها أزواج من الأوتار المصحوبة بأطرافها: أى أنها عبارة عن حوض أو معجن مقلوب، وكمرات للأوتار **Pares** الكائنة فى الجوانب سواء كانت بـ **gramiles** أو دونها - وهى عبارة عن خطوط زوجية غائرة - وهذا الصنف لا نجده فى بينو إيرموسو، كما نجد أن هذه العروق أو الأوتار **Pares** متداخلة مع قطع المصَد وبذلك تتشكل لدينا شبكة من الأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف وعلامة + مع وجود **Capulin** من صنفين **gallonado** مضلع أو **ochillas** وذلك حسب نمط البناء باستخدام الحجر كما هو الحال فى قلعة بنى حماد (لوحة مجمعة ١٢ **F**) وفى السقف الخشبى فى المصلى الملكى فى باليرمو (لوحة مجمعة ١٢ **G**) أما القطع التى تحمل الرقم (٣) فهى من قصر بينو إيرموسو. وفى زوايا البنية الهيكلية الخاصة بشاطبة نجد أزواجًا من الكمرات أو العروق المُعَمَّرية، وتحت هذه الكمرات نجد قواعد رأسية أو مائلة تستخدم كساتر. وكان الهيكل يتكئ على قالب **moldura** ذى حلية معمارية مقعرة **nacela** وعادة ما يكون فوق إفريز عريض أو إزار زخرفى، وهذه التفاصيل الأخيرة (الإفريز الزخرفى) غائب فى قصر بينو إيرموسو بطريقة غير مفهومة، وكذلك فى سقف معبد سانتا ماريا لابلانكا اليهودى فى طليطلة الذى ينسب إلى النموذج نفسه. وترجع عملية إزالة أزواج من الأوتار من صالات الاستقبال أو المجالس الخاصة بالمنازل أو القصور الإسبانية الإسلامية - مثلما هو الحال فى بينو إيرموسو إلى أن قلة مساحة العرض - فسواء فى هذا القصر أو فى منزل رندة لا يتجاوز العرض ثلاثة أمتار وهذا ما تمت البرهنة عليه من خلال صالات لمنازل أخرى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر لا تقتضى تلك الأوتار. وقد أشار المهندس المعمارى ريكاردو بيلاثكيث بوسكو إلى أن هذه الأسقف لها ميزة فنية تتمثل فى البساطة حيث لم يشغل المعمارى نفسه بقوة

الدفع التى عليها العقود والقباب الأمر الذى حدا باستخدام هذه النماذج فى العمارة المسيحية اللاتينية الأولية. وهناك نموذج يسبق نموذج السقف الخشبى فى قصر بينو إيرموسو ألا وهو سقف بلاطات مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ١٣، A، رسم نشره ل. جولفن).

تتسم الدهانات فى السقف بأهمية كبيرة وتكمن هذه الأهمية، التى لم يُعترف بها حتى الآن، فى أنها صورة طبق الأصل للأشكال الملساء والملونة من الزخارف النباتية والتوريقات التى نجدها على الجص، ويبرز من بين هذه الأشكال نمط خاص للسعفة المدببة (لوحة مجمعة ١٢، ١) فهناك ألواح بين العروق (الكتل الخشبية) Pares بها أشكال زخرفية سداسية يحيط بها خط من الدوائر به سعفات مدمجة الأسلوب (لوحة مجمعة ١٢، ٢) وإذا ما كان هذا الشكل ذا صلة بالزخرفة المدمجة فى بطن العقود الموحدية التى ترجع إلى نهاية القرن الثانى عشر فإنه وغيره يمكن أن يكونا انعكاساً أوحد لزخرفة الجص فى سامرا ومسجد ابن طولون بالقاهرة (لوحة مجمعة ١٢، B، C) بما فى ذلك الشريط الذى يحمل أشكالاً أسطوانية بها نقطة فى المركز، وهذه الصلة كان تورس بالباس قد أشار إليها سابقًا بالنسبة لقصر بينو إيرموسو. هناك أشكال أخرى بها سيقان نباتية تنبثق عنها لفائف أو سعفات مزدوجة وموزعة بشكل متوازٍ فى المنابر الموحدية ودهانات مئذنة مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ١٢، B، D) وتتسم هذه الأشكال المرسومة - مقارنة لها بالأشكال على الجص - بمساحة من الحرية الأسلوبية نستطيع أن نرصد فيها لغة زخرفية جديدة بها موضوعات لابد أنها انتشرت على المستوى المحلى أو الإقليمى فى أعمال قام بها المدجنون لاحقًا، وفى هذا المقام تبرز الأشكال المرسومة فى سقف كنيسة سانجرى دى أوندا (لوحة مجمعة ١٣، ١، ٢، ٣) أو الـ artesonado (على شكل قصعة) فى سقف فى "فابيا "Alfabia فى بالما دى ميورقة، وقد قامت ث. بارثلو بدراستها فى إطار موضوعات خاصة بالزخرفة الإسلامية ومن بينها الأشكال المثمنة وفى داخلها أشكال نجمية من ثمانية أطراف، وكذلك الأشرطة التقليدية المصحوبة بأشكال أسطوانية (B) .وبالنسبة للشكل (C) فإنه

يعتبر بمثابة مقدمة للأسقف الخشبية الجمالونية طراز البراطيم والجوائز Parynudillo المدجنة فى المنطقة الطليطلية. وهنا يجب ألا أن ننسى أن سقف كاتدرائية ترويل (ق ١٣) يحمل توريقات وأشكالاً لشجرة الحياة مدهونة جميعها بما فى ذلك السعفات المدببة والأشرطة ذات السعفات الصغيرة والثمار التى نجدها فى دير لاس أويلجاس.

الفن الموحدى:

رغم قلة المعلومات الموثقة عن عمارة القصور خلال تلك الفترة، فإن بعض الأطلال فى ألكاثار دى إشبيلية Alcazar، الذى سوف ندرسه لاحقًا، وعقود المساجد الكبرى الموحدية فى المغرب وعقود صحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع بإشبيلية تساعدنا على أن نرسم صورة عامة لمسار العمارة الإسبانية الإسلامية خلال النصف الثانى من القرن الثانى عشر. ولا شك أنه كان للموحدين قصور فى المدن المهمة سواء أقاموها هم أو أضافوا إلى القصور السابقة، ومنها شريش، حيث نجد فى قصبة المدينة قصراً، ربما أقيم مكانه خلال القرن السابع عشر قصر آخر، هو Villavicencio بالقرب من أحد الحمامات، ومن مسجد القديسة ماريا - سيلفش (ملقة) - والقصر أو المنية التى ترجع إلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، وقصر السيد أبى العلا الذى نُصّب خليفة ولقّب بالمؤمن (١٢٢٦م) (ورد عن الحويصى وفى الحلل وعند ابن الخطيب) وكذلك فى ألمرية. وفى إلش Elche تم العثور على بعض الأطلال من منازل رئيسية إلى جوار "قلعة حرة" Calahorra وبعض من وزرات مدهونة لمنازل فى دانية وهذه الأخيرة جاءت بناء على الحفائر التى قام بها أنطونى جيسبرت خارج منطقة القصبة، وفى بعض المنازل الخاصة بالأثرياء فى المنطقة المجاورة لقصر بلنسية، أضف إلى ذلك الرباط ومراكش - فى القصبات-. وتحدثنا الحوليات العربية عن "قبة" المنصور فى مراكش التى تم تحتها إعلانه وتنصيبه الخليفة "الواحد" "المخلوع" -

الحويصى – وهو الخليفة نفسه الذى أمر ببناء عدة قصور فى أنحاء نجد Nayd . وفى قرطبة – أثناء حكم المؤمن – نجد تزامنًا بين إعادة بناء أسوار المدينة وبين إقامة بعض القصور مثل ذلك الذى أشار إليه المقرى والذى أمر أبو يحيى بن أبى يعقوب ببنائه على ضفاف نهر الوادى الكبير، وأشار ابن صاحب الصلاة إلى أن أبا يعقوب يوسف (١١٦٩م-١١٨٤م) دخل قصر قرطبة العتيق وجلس فى بهو السعادة بالقصر. وبالنسبة لإشبيلية تحدثنا المصادر العربية عن قصور أقامها العاهل الثالث فى عصر الموحدين وهو المنصور، وجاء ذلك فى حصن الفرج عند أبواب إشبيلية. وفيما يتعلق بمرسية فإننا نلاحظ المخططات الرائعة لأحياء مكوّنة من عدة منازل فى ثيثا Cieza، وقد قام نابارّ وبلاثون بدراستها، وهى أحياء ترجع إلى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر وبعضها كان ملكًا لأفراد من علية القوم، ونجد أيضًا "القصر الصغير" فى دير القديسة كلارا بمرسية. وعلى زمن الملك ألفونسو العاشر الحكيم كان هناك قصر فى قصبة تلك المدينة، وربما كانت به زخارف جصية تساعد فى تحديد الصور البانورامية للفن فى مرسية خلال القرن الثانى عشر. وفيما يتعلق بغرناطة وبقصورها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر سوف ندرسها فى الفصل الرابع من هذا الكتاب. وبغض النظر عن هذه المبانٍ الخاصة بعلية القوم تجدر الإشارة إلى وجود نشاط معمارى مكثف يتركز فى القطاع الحربى، وقد تركز هذا خلال العقود الأولى للقرن الثالث عشر فى كل من سبتة وسيلفش وإشبيلية، جاء ذلك على يد أبى العلا إدريس الكبير بن يوسف الأول وابن شقيق المنصور، حيث أقام برج الذهب بإشبيلية (١٢٢٢م)، ثم جاء ابن شقيقه الذى يحمل الاسم نفسه والذى يمكن أنه قد انتهت على عهده السيطرة الموحدية. ولابد أنهما شيدا قصورًا أو منيات فى تلك المدن المذكورة.

وعند دراسة الفن فى عصر ملوك الطوائف نلاحظ أن عقود العمارة الملكية والدينية تكاد تكون مماثلة لما كانت عليه خلال عصر الخلافة، وهنا نقول إن العمارة

المرابطية والموحدية تطورت فى إطار الأسلوب الفنى نفسه، ورغم هذا فإن العقود الحدوية والمفصصة أخذت تتراجع عن الساحة لتحل محلها أخرى تحمل عناصر زخرفية غير مألوفة، وإذا ما استثنينا قصر الجعفرية نقول إن الفن الإسلامى لم يعرف مثل هذا القرن أو بعده تلك الاحتفالية المعمارية إن صح القول، الأمر الذى يتناقض تمامًا مع المقولة الشائعة التى تشير إلى التقشف المعمارى الذى كان عليه الموحدون. هذه الرؤية تساعدنا على السير وراء ذلك الرأى الذى يقول أن طابع الاستمرارية كان هو البطل خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر فى العمارة، وهنا يجب ألا أن نشعر بالمفاجأة لهذا التطور المذهل الذى طرأ على العقود الأندلسية وفى المغرب، وكانت سرقسطة الواقعة فى الشمال هى مهد ذلك التطور ولم يكن جنوب الأندلس، وإلا لأصبحنا كأعمى يضرب بعصاه فى الظلام نظرًا لقلة الوثائق المتوفرة لدينا عن القرن الثانى عشر.

١- الصحون والعقود:

يعتبر البناء الأول لمسجد الكتبية (١١٤٧م) أولى خطوات مشوار عمارة المساجد الكبرى فى عصر الموحدين، ثم يأتى مسجد تنمال بعد ذلك بقليل (١١٥٤م) وهو مسجد أسسه ابن تومارت عميد هذه الأسرة وبعد ذلك يأتى البناء الثانى لمسجد الكتبية (١١٧٢م) والسنوات الأخيرة من القرن الثانى عشر، ويتلو ذلك مسجد حسّان بالرباط وهو مسجد لم يتم، ويرجع تاريخه إلى العقد الأخير من القرن. وكان الآجر هو مادة البناء المستخدمة فى كل هذه المبانٍ وهو آجر أعيد استخدامه إذ كان جزءًا من مبانٍ أخرى ترجع إلى القرن الحادى عشر وإلى عصر المرابطين، وليس بالضرورة أن يكون هذا التوجه مشرقيا، وقد شيدت من الآجر العقود الحدوية الأكتاف التى حلت محل الأعمدة التى كانت تأخذ دور البطولة فى مراحل سابقة، غير أن الاختلافات الأساسية بين المساجد والقصور تكمن فى أن هذه الأخيرة حافظت على قواعد

الأعمدة وأبدانها وتيجانها رغم أنها مستخدمة ومأخوذة من مبانٍ خلافية، وقد أدى قصَر المسافات الفاصلة بين هذه الأعمدة إلى أن تكون العقود أصغر مما كانت عليه قبل ذلك. وهنا نقول إن الحياة الخاصة والحياة فى القصور كانت تتم فى إطار مساحات ضيقة خلال القرن الحادى عشر ويندرج ذلك على المجالس أيضًا وعلى الصالات الثلاثية الأجزاء وعلى العقود الثلاثة المتساوية الأبعاد التى تشكل الواجهة – كما رأينا فى الكاستيخو – وهذا ما نلاحظه من خلال الآثار القليلة التى بقيت حتى الآن والتى نشهدها فى ألكاثار دى إشبيلية. ويلاحظ بقاء الصحن المستطيل المصحوب بالمجالس، على الأضلاع الصغرى، والمسبوقة بالبائكة المفتوحة وذات العدد المتنوع من العقود (من خمسة إلى سبعة كحد أقصى) حيث إن العقد الأوسط مشيد من الآجر على أكتاف من المادة نفسها، ولا شك أن هذا النمط من البوائك يرجع فى أصوله إلى البوائك المطلة على صحون المساجد سيرًا على مخطط بدأ تنفيذه مع مسجد مدينة الزهراء (من سبعة عقود) حيث نجد الأكبر يحظى باهتمام أكبر ويقع على خط البوابة الخارجية الواقعة فى سور المدينة. وسوف نرى لاحقًا من خلال ألكاثار دى إشبيلية أن الصحن المتقاطع ذا البائكة فى الأضلاع الصغرى ثم صالة التشريفات هو النموذج الخاص بالقصور الناصرية. وإذا ما تأملنا هذه العمارة لوجدنا أن مقاسات "الكاستيخو" بمرسية تتسم بأنها مغايرة وكأنها إبداع عصر آخر حيث إنها ثمرة الجمع بين العمارة المدنية والحربية فى سياق واحد، ولا شك أن هذا النمط منبثق من العمارة الموجودة فى إفريقية التى تقدم أفضل نماذجها من خلال القصر الزيدى فى أشير فى أرض الجزائر، ولم يتبق من مقر الإقامة فى مرسية إلا الصحن المتقاطع.

كانت البوائك هى البطل الرئيسى فى عمارة الموحدين، وقد أعطيت الأولوية للعقد المركزى خلال القرن الثانى عشر سواء من الجانب المعمارى أو الجانب الزخرفى، وبالنسبة للقصور نرى البوائك ذات العقدين أو الثلاثة كتهيئة لدخول المجلس بالإضافة إلى عقد أكبر يضم العقود السابقة ألا وهو العقد المركزى للبائكة الأمامية، وهذا

النظام له مغزى (هو إحداث "التأثير الزخرفى" أو "التأثير الخاص بالمنظور") فى النوافذ الخاصة بالمنارات الموحدية الكبرى فى مسجد الكتبية والخيرالدا بإشبيلية ومسجد حسان بالرباط. نحن إذن أمام بوابات ضخمة مشيدة من الحجر فى أسوار الرباط ومراكش والعقود المغطاة بأشكال من المعينات Sebka، وهذه كلها سوف تكون أفضل النماذج التى تعبر عن الفن فى العصر الموحدى. ومن العلامات الفارقة على تأثير قرطبة الأموية فى هذا الفن هو استخدام الكتل الحجرية فى تشييد تلك البوابات وكذا فى منارة مسجد حسّان بما فى ذلك كيفية قطع الكتل الحجرية. وليس هناك فرق كبير من حيث التخطيط المعمارى بين المنشآت الدينية والقصور ومن ذلك واجهات المحاريب ذات العقد والإفريز الذى يحيط بالنافدة أو النوافذ ذات العقد نصف الأسطوانى وهى كلها عقود زخرفية – مثلما هو الحال فى مسجد تنمال والكتبية –، حيث تم استخدام هذا النموذج فى مداخل المجالس أو صالات التشريفات فى القصور والمنازل الكبرى، وهذا ما نلاحظه بوضوح فى الواجهات الداخلية لصحن الجص فى "قصر إشبيلية" وفى غرناطة وشرق الأندلس حيث نجد منازل لعلية القوم ترجع إلى القرن الثالث عشر، إضافة إلى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة. وفى هذا الإطار نجد أن إشبيلية سرعان ما أصبحت مسرحًا لإقامة واجهات المحاريب وقدمت لنا نماذج بديعة، رغم أنها تعود لفترة لاحقة، تتمثل فى قصر بدرو الأول، المدجن، فى "القصر".

وبالنسبة للعقود فإن الشكل الحدوى هو الكلاسيكى وخاصة الحدوى المدبب، حيث أخذ هذا العقد يظهر فى القسطنطينية وخلال عصر المرابطين – مسجد الجزائر – ويفرض نفسه بشكل تدريجى على الحدوى العادى، وربما كان ذلك نوعًا من تأثير العمارة فى إفريقية، التى يبدو أنها أصبحت معتادة ابتداء من القرن التاسع، وربما كانت بداياتها فى العقود المفصصة فى عصر الخلافة والقائمة فى الجعفرية. كما نجد أن العقد متعدد الخطوط فى القصر السرقسطى يفرض نفسه فى المساجد المرابطية

فى القرويين والجزائر، وامتداد أثر ذلك على الآثار الموروثة من عصر الموحدين. هناك أولوية اكتسبها العقد المفصص سواء كان مدبباً أم لا، وأولوية أخرى اكتسبها العقد الجديد المسمى Labriquins أو "الذى أخذ طابع الستارة" المصحوب بفصوص وذو المسقط المتعامد فى منطقة المفتاح. هناك قضية أخرى هى تلك المتعلقة باختيار العقود الزخرفية المفصصة والمتعددة الخطوط والشبيهة بالستارة وهى كلها عقود تقوم بوظيفة تحديد الفواصل بين المساحات المكونة للرواق المركزى، والأروقة الموازية لحائط القبلة. وعندما عرفنا المقربصات التى أدخلها المرابطون، نجدها قد دخلت فى تحالف مع العقد المتعدد الخطوط وأصبحت العنصر الزخرفى الرئيسى فى القباب، وعندما ننظر إليها أيضاً فى تصافح العقود الأخرى نجد أنها كلها تدخل فى تحديد درجة الأهمية لكل بلاطة أو رواق. وإلى الموحدين يرجع الفضل فى زخرفة بطن العقود بالمقربصات - مسجد الكتبية - ولابد أن هذه التفاصيل المعمارية قد انتقلت إلى القصور فى ذلك العصر والأوان إذ إن الاحتمال ضعيف فى أن هذا التدرّج بين العقود والقباب ذات المقربصات التى نجدها فى المدارس المغربية خلال القرن الثالث عشر، وبعد ذلك فى قصور الحمراء خلال القرن الرابع عشر، وكانت مسبوقة بمنزل "أبو مالك" فى رندة، ومخزن الفحم بغرناطة Alhondiga de C.، كان مستوحى بشكل مباشر من العمارة الدينية خلال القرن الثانى عشر. وقد غابت الأفاريز من المقربصات بالكامل فى ذلك القرن، ثم عادت للظهور من جديد فى "الغرفة الملكية بغرناطة". وهنا يجب أن نضع فى هذا المقام القبة ذات الأوتار وذات المفتاح المقربص الكائنة فى صحن الأعلام بالقصر الإشبيلى، وكذلك وجود المقرنص فى مقارّ الإقامة قلعة "بنى حماد" بالجزائر والقصور الصقلية التى ترجع إلى القرن الثانى عشر، إضافة إلى وجود هذه العناصر الزخرفية - المقربصات فى أى بنية معمارية. وقد انتقل المقرنص من المبانٍ الدينية إلى غيرها فى المشرق - سورية والعراق - بين القرن الثانى عشر والقرن الرابع عشر. ويمكننا أن نواصل تعرفنا على تاريخ العقود فى المنشآت الموحدية فى النماذج التالية:

لوحة مجمعة ١٤ : ١ :

هو الجانب الخارجي للمحراب المئذنة فى مسجد تنمال، والنوافذ المطموسة ذات العقد الحدوى المدبب التى يضمها عقد حدوى أكبر، والعقود الأخرى المتنوعة ذات الحدائر على المستوى نفسه، وهذا نموذج يسبق مباشرة العقود المدجنة الطليطلية والإشبيلية، ٢: نوافذ صغيرة فى مئذنة مسجد الكتبية حيث نجد العقود الحدوية التقليدية تضمها عقود أخرى متعددة الخطوط كما أن الحدائر على المستوى نفسه، ٣: منظور لعقود داخل أحد المساجد الموحدية ذات العقود الحدوية المدببة التى يحيط بها طنف أملس للغاية، ٤: صحن الجص فى ألكاثار دى إشبيلية حيث نجد العقد المفصص المصحوب بالشكل الخُطّافى أو التجاعيد المتداخلة مع شكل السعفة على شكل حرف Sعند نقطة البداية، وقد ولد هذا الصنف بالذات فى العمارة المرابطية، ٥: باب منظر من الداخل لصحن أشجار البرتقال بالمسجد الجامع بإشبيلية، وهو يحمل ما حدث من تطور شهده العقد السابق وتم تطبيقه على منكب العقد الحدوى المدبب أو شنبرانه، ٦: مسجد تنمال حيث نجد عقداً حدوياً مدبباً ومزدوجاً وبه حرف SS عند المنبت، ٧: كتل حجرية من مسجد حسان بالرباط، حيث نجد عقداً به عقود صغيرة مفصصة ذات ثلاثة فصوص وكأنها عقد مُسَنّن angrelado، وهو صورة طبق الأصل من العقود الزخرفية بمسجد القرويين، :A أنماط متنوعة من حرفى SS فى منابت العقود الموحدية، مشيدة من الحجارة والآجر والجص: الرقم ١ من صحن شجر البرتقال بإشبيلية، ١-١ من صحن الجص بإشبيلية والأنماط التى تحمل الرقم ٢ من نوافذ فى الخيرالدا، ٣ و ٤: من مسجد تنمال، ٦، ٧، ٨ من الحجارة من منارة حسان بالرباط.

لوحة مجمعة ١٥ :- ١ :

مرابطى، من مسجد القرويين، وهو عبارة عن عقد مفصص تتخلله خطاطيف مثلما عليه الحال فى صحن الجص بإشبيلية. ٢- الخيرالدا: العقد المذكور نفسه مع

وجود بنية على هيئة حرفى SS عند المنبت. ٣- مسجد تنمال: عقد متعدد الفصوص وآخر متقاطع معه بمثابة ساتر خلفى، ٤- بناء حجرى من مئذنة مسجد حسان، وهو عقد مفصص مدبب وله منبت على شكل حرفى SS وكذلك شريط على شكل سلسلة فى بطنه، أما الإفريز فهو غائر مع وجود عقدة ربط فوق الفص العلوى. ويوجد فوق العقد عتب من سنجات غائرة وبارزة سيراً على الموروث الغرناطى (باب الرملة ومئذنة سان سباستيان دى رندة). ٥- شكل مجرى من مئذنة حسان، حيث يوجد عقد متعدد الخطوط له ساتر عبارة عن خطاطيف، ومنبته على شكل حرفى SS وسلسلة فى البطن وإفريز وعقدة تربط كل هذا عند المفتاح، وفى الأضلاع (سيراً على نموذج الجعفرية ومحراب Malejan، بسرقسطة وكذلك عقود دير القديسة كلارا لاريال بطليطلة وعقد "القصر الصغير" بمرسية (ق ١٣)، ٦- بناء من الحجر من مئذنة حسان، عقود متعددة الخطوط الواضحة، والمنبت على شكل SS واستمرار وجود المعينات أو Losange المتعددة، على الطريقة الإشبيلية. ٧- بناء من الطوب حيث نجد عقداً مفصصاً وبه نقاط مدببة فى الإفريز الغائر، ويظهر هذا فى مسجد الجزائر، وهو بمثابة الإعلان عن ظهور العقود المدجنة الإشبيلية، والإعلان عن عقد فريد مدجن فى دير القديسة أورسولا دى طليطلة ق ١٤، ٨- رسم أعده كاليه Caille وهو عبارة عن بناء حجرى من مئذنة مسجد حسّان يضم عقداً مفصصاً له شريطان متقاطعان ومعقودان ببعضهما - عند المفتاح والأضلاع - مع وجود تدبيب، وهو العقد المسنن angrelado الذى نراه، فى المراحل التالية، من مادة الجص، نجد أيضًا شكل حرفى SS عند المنبت، وانسحاب المعينات Sebka المفصصة ابتداء من مفاتيح العقود والأعمدة الصغيرة الملحقة بها (وهو شكل تم تقليده فى البوابة المدجنة المشيدة من الحجر فى دير توديسياس وفى ضريح أبى الحسن فى شالا - الرباط) ٩- برج الذهب فى إشبيلية، القطاع الثانى، حيث نجد عقداً شبيهًا بما هو فى الشكل ٧ الخاص بالخيرالدا مع بعض الإضافات المتمثلة فى السيراميك المزجج الأبيض والأخضر.

لوحة مجمعة ١٦ ، ١ :

جزء من سور الرباط ومنه يتضح تطور العقد المسنن، وهو فى هذا الشكل مطبق على الشنبرانى نصف الدائرى الخاص بعقد المدخل، ٢- جزء من باب الرملة بغرناطة وهو عبارة عن كابولى لواحدة من حدائر العقد الخارجى، وهذه الأخيرة تتسق جماليًا مع وردة (Capulin) (٣-١) (٤) تفاصيل من باب عُدَيّة بالرباط. ٢-١ عبارة عن إفريز علوى مزخرف بعقود صغيرة ذات ستارة وبعض العبارات المكتوبة بالكوفية، وهذه القطعة تعد بمثابة الإعلان عن الزخارف الجصية اللاحقة، ٣- ما هو على شكل حرف S يوجد فى منبت أوتار القبة الكائنة أمام المحراب بمسجد تلمسان، ٣-١: شكل حرف S فى الرفرف الداخلى لصحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع بإشبيلية، ٥: جزء من بناء حجرى من مسجد حسان، وهو عبارة عن عقد حدوى مدبب وله ثلاثة عَقود، ٥-١: شبكة المعينات Sebka فوق عقد مفصص فى بوابة الروّاح بالرباط، ٥-٢ من بوابة عُديَة بالرباط وهو عبارة عن تفاصيل من الواجهة وقد دخل تطور على العقد المسنن ذى الشنبران نصف الدائرى أو المدبب، ٦- جزء من باب أغناو بقصبة مراكش، وهو نمط الواجهة الخارجية نفسها مع ازدواج الشنبران نصف الأسطوانى والمصحوب بالمسننات، ويلاحظ وجود السنجات البارزة منها والغائرة وذلك فى الانحناء الداخلى والخارجى، أما السنجات الداخلية فهى ذات رءوس مستديرة وتُعدّ بذلك بمثابة الإعلان عن العقود الناصرية فى غرناطة، ٧- دبش مستخدم فى بناء منارة الكتبية فى نافذة زخرفية ذات عقود ثلاثة وإفريز يحيط بها جميعًا داخل آخر به مسننات "ناتجة عن التأثير المنظور" لواجهات بوابات القصور، ٨: نافذة فى الواجهة الداخلية لبوابة الغفران Perdon فى إشبيلية، وهنا نجد أول نموذج من العقود ذات العقدة فى زوايا الإفريز.

لوحة مجمعة ١٧ : صفر:

جامع القروين: تجديدات دخلت على العقد المتعدد الخطوط، مع وجود فصوص ذات مسقط رأسى على جانبى السنجة المفتاح، وهذا نموذج متكرر فى المآذن وفى

البوائك الكائنة فى صحن الجص فى ألكاثار دى إشبيلية وعقد مصلى أسونثيون فى دير لاس أويلجاس ببرغش، ١: مسجد تنمال: تأثيرات بصرية للعقد ذى الستارة فى البلاطة الرئيسية مع عقد المدخل، والمحراب فى العمق، ٢- منارة الكتبية، وهى عبارة عن نافذة صورة طبق الأصل - جماليا - للنمط السابق، ٣- الخيرالدا: صورة طبق الأصل "تأثير منظور" غير أن خطوط الحدائر الخاصة بالعقود توجد على مستوى مختلف، وهذا النمط نجده وقد انتقل إلى النوافذ الكبرى فى المنارة الأولى لرباط تيط، ويلاحظ أن كلا مستويى الحدائر فى العقود المركبة يظهران بشكل محدد فى الواجهات الخارجية بمسجد الباب المردوم بطليطلة (انظر لوحة مجمعة ١٨، ٤)، ٤- جزء من منارة حسان، وهو صورة أخرى طبق الأصل "تأثير منظور"، حيث نلاحظ وجود خطوط الحدائر على المستوى نفسه، مثلما هو الحال فى النافذة، ٢- تظهر كلتا النافذتين فى طبلة العقد ذى الستارة وهذا على نفس منوال واجهات المبانٍ الدينية فى سوسة بتونس خلال القرنين العاشر والحادى عشر، ٥- منارة مسجد الكتبية: نافذة ذات عقدين حيث نلاحظ أن الانحناء العلوى به عقود صغيرة مفصصة وكأنها عبارة عن سنجات نصف أسطوانية، وهذه ملامح جمالية بدأت فى قصر الجعفرية وتم تقليدها فى مسجد القرويين، ٦: ٦-١: من منارة مسجد الكتبية، الجزء العلوى للقطاع الأول حيث نجد عقوداً مفصصة متداخلة فى منظور جمالى يعود إلى عصر الخلافة وإلى عصر قصر الجعفرية، ويلاحظ أن العقود ذات الفصوص السبعة تضم تحتها العقود الحدوية المدببة، مع وجود خطوط الحدائر على المستوى نفسه، نلاحظ هنا وجود أول نمط للعقد المزدوج حيث يلاحظ أن الخارجى مفصص، وهذا بمثابة مقدمة أو نموذج للعقود المدجنة الطليطلية والإشبيلية. ٧- الخيرالدا: نلاحظ وجود نمط البوائك نفسه الكائن فى الجزء العلوى من القطاع (الطابق) الأول، ٨: الخيرالدا: معينات أو شبكة معمارية فى تناغم مع شبكة المعينات **Sebka** المكونة من سعفات وسواتر جانبية، وقد امتد هذا النمط إلى الزخارف الجصية وظل طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر فى سواتر أو حوائط مستطيلة على عقود، وهذا ما نجده فى

البداية فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى الزخارف الجصية فى أوندا onda (قسطلون)، وقد كان لهذا النمط حظ الانتشار فى الفن المدجن الإشبيلى خلال القرن الرابع عشر، ٨-١: حدائر مزدوجة من الحجر فى عقود من الآجر فى صحن البرتقال بالمسجد الجامع بإشبيلية، ٩: قطاع من النوافذ فى الواجهات الخارجية فى كل من بوابتى إشبيلية وبوى Buey فى لبلة.

لوحة مجمعة ١٧-١ :

ثمانى عشرة نافذة فى الخيرالدا. تدل الحروف على اتجاه الجدران التى توجد بها: Sالجنوب O الغرب E الشرق، N الشمال. A ستائر من معينات فى الطابق الثانى لبرج الذهب. رسم أ. ألماجرو و أ. خيمنث، حيث تم إضافة الزخارف الجصية التى زالت من الوجود والتى كانت فوق العقود الداخلية، طبقًا لما أشار إليه أ. خيمنث.

لوحة مجمعة ١٧-٢ : A

تفاصيل فى الخيرالدا (طبقًا لـ أ. ألماجرو جوبيا و أ. خيمنث)، B الطابق الثانى فى برج الذهب (طبقًا لـ ب. بابون مالدونادو و م. أ. بابون جارثيا).

لوحة مجمعة ١٨: تكميلى: عقود متراكبة حيث توجد خطوط الحدائر على مستويات مختلفة، وقد ولد هذا النمط فى المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر: ١- الواجهة الخارجية لبوابة بيساجرا القديمة بطليطلة، حيث يلاحظ أن العقد على شاكلة واجهة الغرف الجمالونية السقف Buhedora، ٢: الواجهة الخارجية لمسجد الباب المردوم بطليطلة، ٣: بوابة السور الخارجى فى ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٠-١١)، ٤: الإفريز العلوى لواجهة فى مسجد الباب المردوم، ٥: المنارة البرج فى سان بارتولومية، بطليطلة (ق ١١)، ٦: مصلى - محراب القديس لوزنثو بطليطلة

(ق ١١)، ٧: نوافذ فى الخيرالدا، ٨: الخيرالدا، ٩: منارة رباط تيط بالمغرب، ١٠: كنيسة أندرس المدجنة بطليطلة (ق ١٢-١٣)، ١١: برج القديس دومنجو المدجن بدروقة (ق ١٣)، ١٢: Bencazon إشبيلية، طبقًا لرسم أعده تورس بالباس بناء على ما أورده هذا المؤلف الذى عاش فى عصر الموحدين، ١٣: باب صغير فى قصبة بطليوس (ق ١٢)، ١٤: نافذة مدجنة فى كنيسة Omnium Sanctorum بإشبيلية (ق ١٤)، ١٥: باب ألو بالرباط (ق ١٢)- ملحق، ١٦: مجموعة من العقود المفصصة فى مصلى بيابيثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة، بناء على رسم أعده جومث مورينو، ١٧: مجموعة مشابهة من عقود بوابة أغناو بمراكش، ١٨: ارتباط الحديرة والمنبت فى العقد على شكل مدبب وهذه واحدة من سمات العمارة فى عصر الموحدين.

٢- الزخارف الجصية والوزرات المدهونة:

اتسمت الزخارف الجصية فى عصر الموحدين بأنها أقل تنوعًا فى عناصرها الزخرفية مقارنة بعصر ملوك الطوائف وعصر المرابطين، فالسعفة المدببة ذات الأشكال الأسطوانية المتداخلة أصبحت أكثر تقشفًا وهذا ما نراه فى زخارف جصية انتشلها جاك كاليه من النسيان التى عثر عليها فى مسجد حسان بالرباط (لوحة مجمعة ١٩، ١) حيث نجد قطعًا زخرفية جصية يمكن تصنيفها على أنها موحدية مشابهة لقطع زخرفية جصية تم انتشالها من "ساحة الشهداء" بقرطبة، وهذه الأخيرة هى أكثر أولية (٧، ٨) من تلك التى درستها ونشرت أبحاثًا عنها لأول مرة فى كتابى "الفن الطليطلى: الإسلامى والمدجن". ويلاحظ أن السعفة تنحو إلى الشكل المثلث والأشكال الأسطوانية بها نقطة فى المركز، فى كلتا الحالتين غير أنه يتم الحفاظ على إيقاع وجود الشكل الأسطوانى فى كل ورقتين من أوراق السعفة المرابطية. كما يلاحظ اتجاه يتمثل فى ترك الأغصان التى فى العمق على ما هى عليه الأمر الذى ساعد على إيجاد أسلوب متكامل يمكن أن يطلق عليه التوريقات الموحدية. وإذا ما

نظرنا إلى السعفات الزخرفية فى مسجد تنمال (٢) لوجدنا أنها متشابكة على شكل معينات وتتسم بأن خطوطها منحنية ونقط غير واضحة الملامح الأمر الذى يجعلها زخرفة شبه نباتية تتسم بالبساطة والرقة مضافًا إليها الخط الغائر الكائن فى الحافة السفلى للسعفة، وهذا النموذج نجده فى المعينات فى الزخارف الجصية القرطبية (٤) ورغم ذلك فإننا نجدها هذه المرة ملساء بالكامل وبها الأشكال الأسطوانية مع وجود نقطة فى الوسط عند منبت الورقتين، وربما كان هذا مقدمة لما أطلق عليه المعين Losange النباتى الذى سوف نراه فى الزخارف الجصية المسطحة لعقود صحن الجص فى قصر إشبيلية. وبذلك نجد أن سعفة (٦) مسجد تنمال هى العنصر الزخرفى النباتى الأملس الذى يميز القصر الموحدى. وفى الزخارف الجصية القرطبية نجد أنه قد أضيفت المحارات Veneras (٥) التى تشغل عُقَدًا أسطوانية عبارة عن ميداليات أو عقود مفصصة مدببة (٣)، (٨). وهناك احتمال كبير فى أن تكون القطعة رقم (٧) جزء من سور عليه نقوش كتابية من الطراز الكوفى (انظر الفصل الخاص بالزخارف الجصية شكل ١، ١٧). قرطبية هى الوحدات الزخرفية التى نجدها فى الشكل المجموع رقم ٢٠ وهى التى تحمل أرقام ٣، ٣-١، ٥، ٥-١، ٦، ٧ ويلاحظ أن شكل ٥-١ له رأس أو منقار غراب وهو بذلك يقلد الزخارف الكائنة فى مسجد الكتبية (٥-٢) التى نراها وقد تكررت فى الزخارف الجصية فى مصلى أسونثيون بدير لا أويلجاس ببرغش. وقد ظهرت فى شريش القطع التى تحمل أرقام ٤، ٩ وهى بين النمط المرابطى والموحدى وربما كانت من بقايا قصر كان فى القصبة، والشكل ٨ يوجد فى متحف الآثار بميورقة، وهو نموذج للسعفة الملساء، وهو عبارة عن معين حيث نراه فى لوحات عند باب الغفران بصحن البرتقال بمسجد إشبيلية (١٣). والشكل (١٠) جزء من بناء حجرى، يبدو موحديا ويمكن أن ينسب إلى واجهة البوابة الملكية فى سور بلدة شريش. ويمكن أن نبرز مما سبق وجود السعفة المدببة الموحدية التى تتسم بأنها تحمل خطا غير واضح الملامح فى المنحنى السفلى، والذى سوف يظل فى كافة الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية والمدجنة.

ويمكن أن نحدد مكان أهم الزخارف الجصية لإشبيلية الموحدين وهو بطن عقد بوابة الغفران بالمسجد الجامع (لوحة مجمعة ٢٠، ١، ٢) حيث نجد انتصار الأسلوب المتكامل الذى يقوم على السعفة الملساء ذات الحواف غير الواضحة وبعض الخطوط المنحنية والنقط والتجاعيد وظهور بعض ثمرات الأناناس البسيطة فى المركز، وكل هذه العناصر منتظمة حسب نمط مسبق متمثل فى المعينات وفى توازٍ مع بطن بعض الكوابيل فى البلوبات الموحدية بالرباط وعقد المحراب فى مسجد توزور (انظر الفصل المخصص للزخارف الجصية شكل ١٠ حرف LL و M.) وقد انتقل هذا الأسلوب إلى الزخارف الجصية التى عثر عليها فى شارع/ كورتى بمرسية، والتى درسها نابارّ بلاثون (لوحة مجمعة ٢١، ١) وقد ظهرت فى تلك الزخارف أشرطة من الأكانتوس تحيط بانحناء عقد والتى منها أتينا بالرسم B المرفق، وهذا بدوره يقودنا إلى الشكل B-1 الذى نجده فى السعفة الملساء لهذه الزخرفة الجصية وفى زخارف أخرى من الصنف نفسه بما فى ذلك تيجان أعمدة فى مسجد تنمال والكتبية (رسم A). ويلاحظ أن الأسلوب المتكامل الذى نجده فى بوابة الغفران يشكل جزءًا مهمًا من التوجهات الجمالية الجديدة فى عصر الموحدين استنادًا إلى مبدأ التقشف الذى يتطلب التخلى عن أشكال مثل لفائف الأغصان الكائنة فى العمق، وربما كان هناك نموذج سابق يحتذى فى الزخارف الجصية العباسية فى سامرا الذى انتقل من خلال زخارف عقود مسجد ابن طولون بالقاهرة، حيث نرى فى هذه الأخيرة - ولأول مرة فى الفن الإسلامى - الأسلوب المتكامل وقد تم تطبيقه على بطن العقد. يمكننا أن نرى هذا الأسلوب الإشبيلى المتكامل أيضًا فى كوابيل حجرية فى بوابة عُدَية بالرباط وفى عقد مسجد توزور (انظر الفصل المخصص للزخارف الجصية شكل ١٠، LL، M.) ويضم العقد الإشبيلى، فى جانبى المسار الرئيسى للسعفات، شريطين من المعينات المتراكزة فى تسلسل مع مربعات مدرجة فيها (لوحة مجمعة ٢٠، ١) وهى عناصر زخرفية منبثقة من الطبقات الجصية على حوائط مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ٢٠، A) وقد انتشر النمط الخاص ببطن العقد فى باقى عقود عمارة القصور والمنازل الغرناطية

خلال الجزء الأول من القرن الثالث عشر، وكذلك فى المنازل فى شرق الأندلس، وهذا ما سوف نراه فى كل من مرسية وأوندا Onda (قسطلون)، ثم انتشر بعد ذلك فى عقود مدجنة إشبيلية (ق ١٤) وفى قصر الحمراء.

وإذا ما تحدثنا عن الدهانات والوزرات المدهونة فى قصور الموحدين، التى بلغت نجاحًا عظيمًا خلال القرون التالية (١٣، ١٤) على المسرح الغرناطى وفى منطقة سبتة، فقد عثر فى الآونة الأخيرة على بقايا أثرية مهمة فى قرطبة وإشبيلية، فمن قرطبة نجد دهانات العقود ذات الصلة بالزخارف الجصية التى أشرنا إليها فى "ساحة الشهداء" (لوحة مجمعة ٢١، A) ويلاحظ عدم وجود اختلاف كبير فى الرسوم النباتية للدهانات على الجص فى قلعة "بنى حماد" (لوحة مجمعة ٢١، B) هناك وزرتان فى قصر إشبيلية، إحداهما فى صحن التقاطع بالدار المسماة " Contratacion (منزل التعاقد) (لوحة مجمعة ٢١،) مع وجود عقود متعددة الخطوط وسعفات مزدوجة باللون الأبيض على أرضية أقحوانية أو ذات لون بنى almagra، ويصحب هذا الدهان زهيرات ذات أربع بتلات موزعة بتناسق شديد، أما الوزرة الأخرى فقد ظهرت فى المنطقة المحيطة بصحن الجص (لوحة مجمعة ٢١، E) طبقًا لرسم نشره ت. بايبى فرنانديث و ب.خ. رسباليثا لاما، وتوجد به أشكال هندسية مستقيمة الخطوط عبارة عن أشرطة ذات لون أقحوانى أو بنى وبها مجموعات عنقودية من خمسة مربعات على شكل علامة الجمع + إضافة إلى سلاسل بها عُقَد وميداليات فى إطار هذا الشكل. وإذا ما تحدثنا عن صلة هذه الوزرة بالدهانات القرطبية التى ترجع لعصر الخلافة، عن طريق الزخارف الجصية فى قصر الجعفرية، لقلنا إنها واضحة بشكل قاطع، فالمربعات الخمسة المصطفة على شكل + كنا قد شهدناها فى زخارف هندسية أعيد وضعها فى إحدى البوابات الخاصة بقصبة سوسة (انظر الفصل الثانى، لوحة مجمعة ١١، ٥). هناك وزرة أخرى على الشاكلة نفسها عثر عليها فى إشبيلية، فى صالة منزل تم هدمه ليكون بمثابة توسعة المسجد الموحدى الجامع هناك، وقد درسه ألبارو خيمنث سانشو (لوحة مجمعة ٢١، F)، وينقسم إلى ثلاثة قطاعات تفصلها عن بعضها

سلاسل من عقد، كما أن التكوينات الزخرفية - مربعات مصطفة فى شكل علامة + - هى نفسها، كما نجد طبقا نجميا من ثمانية فيه محاكاة لأطباق توجد فى السواند arrimadores فى كل من شانكا دى ألمرية وفى "الكاستيخو" بمرسية، كما أنه على شكل وردة ذات فصوص مدببة. والشيء نفسه نجده فى ذلك الخط الغائر والأشرطة البنية اللون والمربعات حيث انتقلت كلها إلى الوزرات المدجنة، مستندين فى هذا إلى الوزرات التى توجد فى شيقوبية وبالتحديد فى برج هرقل (ق ١٣) (لوحة مجمعة ٢١،)، كما تم أنها تقلد الوزرات الإشبيلية الخاصة بالبناء القديم لمصلى حصن بريهويجا Brihuega التى درسها تورس بالباس (G,H,I) حيث نجد الوزرة التى تحمل حرف Hبها مربعات مدببة وأشكال نجمية من تلك التى نجدها عادة فى الزخرفة الموحدية. هناك نمط آخر من الوزرات المدهونة، حيث يقسم بوجود أشكال هندسية ذات خطوط منحنية وتحمل ميداليات أو أشكال نجمية وذات أشرطة عريضة ملونة ومتشابكة مع أشكال داخل الوزرة ألوانها بسيطة هى البنى، وقد عُثر على جزازة من وزرة ضمن الزخارف الجصية التى درسناها والخاصة "بساحة الشهداء" بقرطبة (١- A) وقد ظن تورس بالباس أنها قطعة مدجنة فنسبها للقرن الثالث عشر، وهذه القطعة هى بداية لسلسلة من السواند arrimadores الغرناطية المدهونة خلال ق ١٣، ١٤، التى بدأت بتلك البقايا الأثرية التى عثر عليها فى الغرفة الملكية بغرناطة (J) وهذا ما سوف نراه فى موضع آخر. تتسم الأطباق النجمية التى توجد فى أركان الوزرات، التى نتحدث عنها، بالأهمية (K) حيث نجد أنها، ابتداء من القرن الثانى عشر، أخذت تظهر فى الأشكال المرسومة والنقوش الكتابية الكوفية وطنف العقود (١- ,K,A,X) وربما بدأ هذا الصنف من التشبيكة الكائنة فى أركان الوزرات فى النوافذ العليا "ببوابة الغفران" بإشبيلية، ثم تلا ذلك فى الواجهة الخارجية لبوابة النبيذ بالحمراء (ق ١٣) (K,B,C) وتكرر ذلك فى غرناطة فى بداية القرن الرابع عشر وفى العمارة المدجنة فى كل من الأندلس وقشتالة وسرقسطة.

ويدفعنا الثراء الزخرفى الذى عليه الجص والسواند arrimadores إلى مراجعة المقولة التى تصف الفن الموحدى بالتقشف الذى نجده فى الزخارف الجصية بمساجد المغرب، حيث نجد أنه قذف بهذه المقولة عرض الحائط فى عقد بوابة الغفران بإشبيلية وكذلك الخيرالدا التى أصبحت - تعاضداً مع مئذنتين شقيقتين فى المغرب - الصوت المعبر عن ذلك الثراء المعمارى غير المعتاد حتى ذلك الحين إذا ما استثنينا قصر الجعفرية، ففى هذا العقد نجد أن الزخارف الجصية القرطبية والوزرات تشير إلى أن التقشف الفنى لم يعد مسيطراً مع نهاية القرن الثانى عشر وخاصة فى عمارة مقارّ الإقامة التى إليها تنسب كل الزخارف التى شهدناها والتى ترجع إلى بضعة عقود من الزمان، حيث تعلن جميعها الثراء الزخرفى للقصور ومنازل الأعيان وهذه سمة من سمات الفن الموحدى أو الفن اللاحق على الموحدى خلال القرن الثالث عشر سواء فى غرناطة أو مرسية. وفى هذا المقام يجب أن نُدخل الفنون الصناعية فى هذه الدائرة، وهى فنون نعرف عنها الكثير من خلال الثريات التى نجدها فى مسجد القرويين، وهى ثريات موحدية جاءت على يد محمد الناصر خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر طبقًا لما رآه هنرى تراس. هذه الثريات مفعمة بتوريقات رائعة شديدة التطور ويمكن أن نبرز من عناصرها الزخرفية سمات كوفية سوف نقوم بدراستها عند دراسة الفنون خلال القرن الثالث عشر فى غرناطة.

٣- قصور ألكاثار دى الإشبيلى:

اتخذ الموحدون مقرا لهم ذلك القصر الذى كان يطلق عليه خلال عصر الخلافة "دار الإمارة" وكذلك "قصر المبارك" خلال فترة حكم المعتمد بن عباد (ق ١١) وظل ذلك القصر مستخدما - طبقًا لما أورده ابن صاحب الصلاة - حتى عام ١١٧٢م، وقد عنينا بكل ذلك خلال الفصل الثانى، ونوهنا بمخطط صحن التقاطع فى "منزل التعاقد" Casa de Contratacion الذى ألمح إليه، فى البداية، ماركيز دى لابيجا

إنكلان (لوحة مجمعة ٢٣، A.B) فى المكان الذى يطلق عليه "القصر القديم" على يد تورس بالباس مقارنة له بالقصر الجديد أو قصر بدرو الأول، وهو ما يحمل حرف A فى الوقت الحاضر، والذى نشرت الأبحاث الخاصة به مدرسة الدراسات العربية بغرناطة، حيث يرجعه مانثانو مارتوس، افتراضاً، إلى عصر الموحدين، ومع هذا ففى نظر الباحث نفسه نجد أن المربع والتقاطع تقليد للصحن السابق الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر القائم هناك، وربما كان متمثلاً فى المخطط B، وحينئذ يعتبر نوعاً من عمليات الإحلال المعتادة فى أماكن ملكية أخرى ترجع إلى نهاية القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر، وهذا ما نجده فى التقاطع الخاص بالقصر المرابطى فى مراكش، وبذلك يخفى وراءه حدائق متناسقة كانت تحته، أو أنه ينسب إلى الفترة الانتقالية بين القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر. هذا ما نجده فى "القصر الصغير" فى مرسية طبقًا لنابارّو بلاثون، وربما كان صحن السباع فى الحمراء - عصر محمد الخامس - لاحقًا من الناحية التاريخية مع ما يتبع ذلك من إعادة استخدام صحن التقاطع القديم. وأيا كان الأمر فقد سبق القول فى الفصل الثانى من هذا الكتاب بأن مربع الصحن الإشبيلى المسمى "منزل التعاقد" تبلغ مقاساته ٣٣×١٨-١٩م مثلما هو الحال فى صحن الكاستيخو بمرسية وبهو السباع فى الحمراء. وإذا ما نظرنا إلى المخطط A لوجدنا أن المربعات الأربعة تتسم ببعض الطنف فى الزوايا، وقد تكررت هذه فى مربعات صحن "ساقية جنة العريف بغرناطة" وفى بعض المنازل التى تم إجراء الحفائر بها فى شرق الأندلس. ويلاحظ أن هذا الصحن يضم زخارف فى الممرات حيث تلاحظ وجود عقود صغيرة مشيدة من الآجر، وهى عقود نصف أسطوانية أو مدببة مع وجود فتحات تصريف فوقها (لوحة مجمعة ٢٣، G) وهذا يُعد بمثابة سير على أنماط من الجسور، ومن هذا نجد جُبّ حصن خيمينا دى لافرونتيرا أو فى قناطر المياه acueducto الموحدية فى إشبيلية، الذى قام ألفونسو خيمنث برسمه. ويلاحظ أن هذا النمط مسبوق بالممرات المشيدة من الآجر، فى الجزء السفلى ببركة يبدو أنها ترجع إلى عصر الخلافة فى قرطبة مكان كانينو دى

ماريًا رويث (لوحة مجمعة ٢٣، .H) ويمكن أن ننسب، ويتحفظ، إلى القرن الحادى شعر العقود الحدوية الثلاثة التى تعلوها نافذة ثلاثية فى الضلع الشمالى لصحن الجص (الفصل الثانى. شكل ٢٣، ومخططه الذى يحمل رقم A-3 من الشكل ٢) فى الفصل الذى بين أيدينا، ويلاحظ هناك وجود بعض اللمسات الموحدية. وفيما يتعلق ببائكة قائمة فى الواجهة المقابلة فى الصحن نفسه (لوحة مجمعة ٢٢، A-2) والمسقط الرأسى ١، ٢) فإن النظرية السائدة، التى طرحها جومث مورينو، تراه موحديا رغم أن تورس بالباس تحفظ على ذلك نظرًا للصلات التى تربطه فى آن معًا بالعصر المرابطى والموحدى. وهنا نجد أن الشك يدور حول ما إذا كان قد أقيم خلال النصف الأول من ق ١٢ أو النصف الثانى منه. وقد نشر بحث عنه المهندس المعمارى توبينو برسمه الرائع، وهو المهندس الذى اكتشف الصحن عام ١٨٩٠م (لوحة مجمعة ٢٢، ٢) وقد قمنا بإضفاء بعض اللمسات على الجزء العلوى فى المفتاح الخاص بالعقد المركزى)، كما قام الماركيز دى لابيجا إنكلان بترميمه طبقًا لما نلاحظه فى الصورة القديمة.

وبناء على عمود قديم ذى تاج خلافى تمت الإفادة منه بإعادة استخدامه فى البائكة فإن الأعمدة الباقية ترجع إلى الطراز نفسه، وبهذا المعيار فإنها تعرضت لعملية إحلال حديثة وهى التى نراها اليوم جميعها مصحوبة بتيجان أعمدة أموية مزخرفة مثل تلك العديدة الأخرى التى نراها فى "القصر". وفى البائكة نفسها نجد العقد المركزى الذى يتسم بالضخامة والمصحوب ببعض العقود الصغيرة فى كل ناحية، وهى محاطة كل بطنفه. ويقوم العقد المركزى على كتفين قويتين من الآجر اللذين تنبت منهما قنوات كبيرة جانبية خاصة بالطنف (لوحة مجمعة ٢٢، ٢٣ .C) وسيرًا على ما هو معهود فى العقود التى نحن بصدد الحديث عنها فى المغرب نلاحظ أن مستوى خط الحدائر موحد بين العقود السبعة. وبالعقد المركزى نجد المنبت على شكل حرفى SS وهذا ما شهدناه فى المساجد الموحدية فى شمال إفريقيا وفى

الخيرالدا ثم يلى المنبت فصوص غير بارزة لها خطاطيف أو تجاعيد وتأخذ شكل عقد صغير ذى ستارة ومكون من سنجات رأسية الموضع، وهذا يذكرنا بالعقود المتعددة الخطوط فى مسجد تنمال وفى المئذنتين المغربيتين الكبيرتين، كما نجد ذلك فى نوافذ الخيرالدا وفى عقد مصلى أسونثيون فى لاس أويلجاس ببرغش، من حيث القرب الزمنى، وربما كان هذا نوعًا من الردّ على شكوك تورس بالباس. ويلاحظ أن البنيقات مزخرفة بمنظومتين متداخلتين من المعينات من سعفات متشابكة من خلال الأطراف العلوية المضفرة وبذلك نجدها مقدمة لمعينات من الجص سوف تظهر فى الفن الناصرى والفن المدجن، والعقود الكائنة على الأضلاع تأخذ شكل مجموعات مكونة كل من ثلاثة، وهى كلها عقود مدببة بها فصوص وتجاعيد متداخلة (لوحة مجمعة ٢٢، ٦) وممتدة بحيث تأخذ شكل المعينات، وكلها من الجص المحفور، وتمتد فوق المفاتيح حتى تغطى ذلك المستطيل الخاص بالطنف. ويبرز شكل **SS** فى منابت العقود (لوحة مجمعة ٢٩، **F**) مصحوبًا بسعفات من ورقتين، وبذلك يسير على نمط نجده فى البوابات الموحدية فى الرباط وفى نوافذ مئذنة حسّان بهذه المدينة. وهذا الصنف من المعينات مهجّن ومكون من تشكيل معمارى فالصو على شاكلة ما هو قائم فى الخيرالدا وفى مسجد حسّان بالرباط، وبذلك يعتبر بمثابة برهان على أن بائكة الصحن ترجع إلى العصر الموحدى، مع إضافة المعين أو تلك التركيبة المحفورة التى بدأت مشوارها من خلال الآجر والجص فى القبة ذات الأوتار الكائنة أمام محراب مسجد تلمسان الذى يرجع إلى عصر الموحدين، التى ربما كانت نوعًا من استلهام تلك القباب الصغيرة فى الجعفرية. وتتسم المعينات بإيقاعها المنتظم من خلال معينات أفقية تبادلية على شاكلة ١- ٢-١-٢-١، حيث نجد رقم ٢ يعنى وجود معينين متواليين على محور الأعمدة (لوحة مجمعة ٢٣، **D**) وهذه التركيبة نراها وقد تجسدت من خلال الآجر فى الحوائط الخارجية للمآذن الملقية وهى مئذنة أرشس **Archez** وسالارس **Salares** حيث قامت ماريا دولورس أجيلار بدراستهما، واعتبرت أنهما

ترجعان إلى عصر الموحدين (ق ١٢ أو ١٣)، كما أن هناك مآذن مناظرة لهما فى تلمسان (ق ١٣) وكذلك فى بعض الأبراج المدجنة فى قرمونة وإستجة وزخارف جصية فى واجهة قصر بدرو الأول المدجن، وهو واحد من مجموعة قصور إشبيلية.

يحيط العقد المركزى بالواجهة المكونة من عقدين حدويين متماثلين ونافذتين فى القطاع العلوى عند المدخل إلى صالة التشريفات الموجودة فى العمق، ويمكننا أن نلاحظ المنظور وتأثيره فى النوافذ الزخرفية لمآذن مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ١٧، ٢) ومسجد حسّان بالرباط (لوحة مجمعة ١٧، ٤) والخيرالدا. وربما كان يسبق هذا المنظور الخاص بصحن الجص منظور آخر هو الخاص بتقاطع صحن "منزل التعاقد" (لوحة مجمعة ٢٣، A) حيث نلاحظ تتابع الواجهة والمجالس التى أقيمت مثلما هو الحال فى ذلك الصحن، رغم أنها الآن تحظى بتفاصيل جديدة تتمثل فى عقد المدخل الثلاثى للصالة والثنائى على طرفى واجهة المدخل، وعمومًا فإن الصورة المكونة من عقد مركزى يقوم على أكتاف، وعقود مُضعفة geminados صغيرة مصحوبة بالمعينات فى كلا الصحنين، لها ما يماثلها فى الخيرالدا، ولهذا فإن مانثانو مارتوس قد جرؤ على إعادة بناء بائكة واجهة صحن التقاطع فى "منزل التعاقد"، وأقول إنها جرأة نظرًا لما حدث فى إعادة بناء واجهة صالة التشريفات فى مدينة الزهراء على يد ذلك المهندس نفسه، فالشواهد الخاصة بالمخطط يصعب أن تتوافق مع ما يدل على الارتفاع، فهذا غير موجو بالمرة، أضف إلى ذلك أن العمارة الإسبانية الإسلامية عامة والموحدية خاصة تتسم بأن كل ارتفاع أو مسقط رأسى يفاجئنا عادة بتكوينات مختلفة حتى ولو كان المبنى ذا أسلوب جمالى بعينه، والدليل على هذا ما نراه فى المفهوم الذى يكمن وراء النوافذ المعمارية فى المآذن الموحدية الكبرى التى شهدناها فى أشكال سابقة. وهنا إذن إنه لمن المخاطرة غير المحسوبة أن نتصور المشهد الإشبيلى الذى ليس به أية بقايا زخرفية من الجص لتؤخذ كنموذج، يعتمد ما هو قائمة فى مدينة الزهراء بدءًا بالصالون الكبير.

هناك العقدان التوءم عند مدخل المجلس بصحن الجص، مع وجود عمود حديث في المنتصف، حيث بهما بعض السعفات الملساء المتداخلة والمعقودة بالطنف فى البنيقات الطبلات). وهو رسم يصور عقوداً موحدية لمحراب مسجد القديس خوان فى ألمرية (لوحة مجمعة ٢٣، E)، وفوق العقود نجد نافذتين لكل عقد نصف أسطوانى بمعدل واحدة لكل عقد حدوى تحتها تحتها ومصحوبة بتشبيكات جصية مثيرة للفضول (لوحة مجمعة ٢٢، B)، ويرى جومث مورينو أنها ثمرة عمليات ترميم، غير أننا إذا ما نظرنا إليها مَلِيًّا لأمكن القول إنها موحدية أو أنها صممت بناء على نموذج يرجع إلى القرن الثانى عشر، والسبب أن خطوطها الفنية تتكرر فى نوافذ فى الفن الإشبيلى المدجن وكذلك الفن الطليطلى، وتذكرنا التشبيكة (٤) الخاصة بالنوافذ بتلك التشبيكة السداسية التى نجدها فى بوابات غرفة حفظ المقدسات القديمة فى دير لاس أويلجاس ببرغش، والتى سبق القول بأنها ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر، وهى تشبيكة تنبت من دوائر متقاطعة **Secantes** أو متشابكة، وهذا النمط انتقل إلى تكوينات زخرفية هندسية منحنية الخطوط تشبه تلك التى تم البدء بها فى مسجد ابن طولون بالقاهرة. ومن اللافت للانتباه أن مثل هذا الصنف من الخطوط موجود فى بنيقات عقود المعبد اليهودى سانتا ماريا لابنكا (٦) وهو دار عبادة أقيمت فى منتصف القرن الثالث عشر وبالتالى يرتبط بالموحدين فى إشبيلية قلباً وقالباً.

وعودة إلى بائكة الواجهة التى تحمل الجديد أو أنها متفردة بين الواجهات خلال القرن الثانى عشر لنشير إلى أننا تحدثنا عن أصول بوائك الصحون فى العمارة الإسبانية الإسلامية وتطورها بما فى ذلك المدجنات وتركز اهتمامنا على تلك البوائك ذات السبعة والخمسة عقود (لوحة مجمعة ٢٤)، كما كتب المهندس المعمارى إنيجث ألمش شيئًا موجزًا عن بوائك الجعفرية التى زالت من الوجود وقام سافيرون بنشر البحث (١) الذى أشرنا إليه عند الحديث عن هذا الأثر، وقد أشار المهندس المذكور

إلى أن تلك البائكة لها صلة بالبائكة الموجودة فى صحن الجص، ورأى أن الأول غير مكتمل فى الرسم الذى نشره سافيرون، فهى بائكة ذات سبعة عقود أوسطها أكبرها من حيث العرض والطول، ولما كان الأمر على هذا النحو وانطلاقًا من الافتراض القائل بأن تلك البائكة ترتبط بالبائكة الخاصة بصحن سانتا إيزابيل فلا يسعنا إلا القول بأن بائكة قصر الجعفرية هى النموذج الأقدم للبائكة الإشبيلية (٢). أشرنا أيضًا فى صفحات سابقة، إلى صحن مسجد مدينة الزهراء (٣) ذى البوائك المكونة من سبعة عقود، أكبرها أوسطها، كما أنها ترتبط بالمداخل الخارجية فى ثلاثة من أضلاعها، وهذه تشكل حالة فريدة فى العمارة الأموية فى قرطبة. كما نراها فى مدينة الزهراء متمثلة أيضًا صحن مربع ذى بوائك أربعة مكونة كل منها من خمسة عقود أوسطها أعرضها ومرتبط بعقد المدخل الثلاثى إلى صالة أو مجلس، وفى هذا المثال يلاحظ أن الأكتاب الحاملة لعقود البائكة مشيدة من كتل حجرية مربعة، ويبلغ عدد العقود فى كل واجهة خمسة مع بروز العقد الأوسط. ومن المعروف أن بائكة البرطل بقصر الحمراء، وكذا تلك الواقعة شمال صحن الساقية بجنة العريف (C) هى ذات عقود خمسة أبرزها أكبرها ويتكرر المثال نفسه فى الأضلاع الصغرى لصحن الوصيفات فى قصر بدرو الأول بالقصر الإشبيلى (G) ورغم هذا فإن الأضلاع الأكبر لها بوائك من سبعة عقود. وأخذت البوائك ذات العقود الخمسة تفرض نفسها فى قصر السباع بالحمراء – عصر محمد الخامس – (D) . ويلاحظ أيضًا أن جدار الواجهة الخاصة بالخيرالدا يحمل تقليداً للبائكة ذات العقود الخمسة أكبرها أوسطها (B) . وانتقلت البوائك ذات العقود السبعة إلى الفن المدجن خلال القرن الرابع عشر ومن أمثلة ذلك سانتا كلارا دى موجير (٤) وسانتا ماريًا دى قرمونة (٦). ومن المهم أن نسلط الضوء على بائكة صحن مسجد الزهراء (٣) حيث نجد فيه، ولأول مرة، أن العقد الأوسط هو الأعرض والأعلى من العقود الثلاثة الكائنة على هذا الجانب أو ذاك وهذا ما شهدناه فى صحن الجص.

صحن التقاطع الجنوبى:

خرج علينا مانثانو مارتوس بنظرية جديدة تقول بأن "دار الإمارة" التى شيدت فى عصر الخلافة أدخلت عليها إضافات فى عصر الموحدين مثل مقر إقامة ملكى الذى يطلق عليه "صحن التقاطع" ذو المستويات، والذى قام ألفونسو العاشر ومن جاء بعده من الملوك بترميمه، ويقوم بعض الدارسين بإجراء حفائر معمارية فى المكان. وهذه النظرية تقول بوجود صلة ما بين مقر الإقامة هذا وبين ذلك الذى زال من الوجود وهو القصر الشهير الذى بنى فى عصر المعتمد بن عباد وكان يطلق عليه "القصر المبارك"، وهذا القصر - طبقًا للافتراض الذى طرحه جيرّيرو لوبيو - كان يقع فى المكان الذى أقام فيه بدرو الأول صالون السفراء. وبذلك فإن هذه الصلة تتمثل فى الدهليز الذى يقع بين صحن الوصيفات ذى الطابع المدجن وبين "صحن التقاطع" وهو دهليز سقفه عبارة عن قبتين صغيرتين من المقرنصات تقوم الواحدة منها على أربع مناطق انتقال مشطوفة aristas، ولا يعرف لأى فترة تنسبان على وجه التحديد وربما يرجع هذا إلى عصر بدرو الأول لبساطة عمارتها، (انظر الفصل المخصص للمقربصات شكل ٣٤).

وعودة إلى "صحن التقاطع" فإننا قد أشرنا إليه فى الفصل السابق فى الشكل ٣٠ حرف ٧ وهو عبارة عن مخطط نشره ر. جومث. ومن جانبه قدم لنا أنطونيو ألماجرو بعد ذلك مخططا افتراضيا - هو مسقط أفقى ومسقط رأسى ومنظور قطاعى - ورأى أن هذه الأشكال مهمة فى خطوطها العامة من حيث الاعتقاد بأن هذا القصر يرجع إلى العصر العربى، وأعيد استخدامه على يد الملوك المسيحيين، وربما كان ذلك ابتداء من عصر ألفونسو العاشر الملك الذى أدخل عليه تعديلات مهمة تتمثل فى إضافة قصر قوطى جيد التخطيط فى القطاع الجنوبى. كان تورس بالباس أول من درس الموضوع وأول من قدم (كروكى) أو مخططًا لصحن التقاطع رسمه فيلكس إيرنانديث، حيث تم - فى بداية الأمر - استلهام المخططات اللاحقة، ولم ير الأول

أصوله الإسلامية بوضوح شديد. ثم جاء ر. مانثانو ومن بعده أ. ألماجرو وأشارا إلى أن الصحن من أصول موحدية رغم غيبة بعض الشواهد النمطية التى تقول بأنه يرجع إلى أصول عربية مثل الأكتاف أو الأعمدة أو القباب، وبالتالى فهو صحن يرجع إلى العصر الإسلامى استخدمه كل من المرابطين والموحدين والملوك المسيحيين فى قرطبة وإشبيلية وربما فى توردیسیاس. وربما كانت أهمية هذا الصحن كامنة فى ضخامة حجمه مقارنة له بصحن التقاطع فى مونتريا Monteria وفى "منزل التعاقد" وفى "صحن الجص" (الفصل الثانى شكل ٣٠ حرف P,X,S) ويبلغ مقاسه ٤٠, ٤٧×٤٠, ٣٤م مع وجود مستوى سفلى يطلق عليه "حمّام السيدة ماريّا دى باديّا" يبلغ عمقه ٥, ٤م طبقًا لرأى أ. ألماجرو. وكان للقصر، فى المستوى السفلى، بوائك ذات عقود عادية وأكتاف فى الأضلاع الأربعة حيث نجد اثنى عشر عقداً فى الأضلاع الطويلة. وإذا ما اتخذنا مخطط صحن التقاطع "بمنزل التعاقد" نموذجًا لأمكن القول بأن ذلك الصحن كان يضم فى الجزء العلوى بوائك فى الأضلاع الصغرى كمدخل لما يمكن أن يكون صالة تشريفات مع وجود غرف فى الجوانب. هناك أرصفة جانبية تحيط بالصحن وما به من ممرات، كما أن هذه الأخيرة مقسمة إلى ممرات أصغر مع وجود مياه عند الكبارى الرئيسية (لوحة مجمعة ٢٥ طبقًا لألماجرو : E الوضع الحالى للصحن، B الافتراض الخاص بالأثر الإسلامى فى المستوى الأسفل، G الافتراض الخاص بالأثر الإسلامى فى المستوى العلوى). غير أن كل هذا أمر غير موثوق منه تمامًا نظرًا لعمليات التعديل التى أدخلها ألفونسو العاشر ومن جاءوا بعده، ومن هنا من المجازفة غير المحسوبة أن نضفى على هذا الصحن ما عليه صحن التقاطع فى "منزل التعاقد" أو ما عليه صحون أخرى معاصرة أو لاحقة سواء داخل شبه الجزيرة الأيبيرية أو خارجها.

من البدهى أن القصر الذى نحن بصدد الحديث عنه يتسم بالأصالة فى كثير من جوانبه، إن لم نقل إنه قصر فريد، وهنا نتساءل: لماذا لا نفكر فى مخطط تقاطعات

بصحن عربى أصيل رغم أن مساحته أمر غير معهودة، خلال القرن الثانى عشر، ورغم أنه قد جرت عمليات إحلال كبيرة خلال العصر المسيحى أو المدجن (ق ١٣، ١٤) من عقود نصف أسطوانية وأسقف نصف أسطوانية مدببة ؟ ألا يحتمل أن يكون ذلك هو الموقف الذى عليه بهو السباع فى الحمراء؟ إننا نرى أن بهو السباع عبارة عن مساحة عربية ترجع إلى ما قبل عصر الناصريين، لكن تم إعمارها على الطريقة الناصرية على يد محمد الخامس الرجل الذى جعل الأرصفة كتلة واحدة وهى الأرصفة القديمة التى كان يبلغ عرضها مترًا أو أكثر بقليل. ويلاحظ أن العملية نفسها تجرى فى الصحن الإشبيلى ولكن بشىء من المبالغة يصل إلى أربعة أمتار. ومن الممكن القول بأن القصور الإسلامية أحيانًا ما تشهد هذا الصنف من عدم التناسق والتناغم بين الفراغ المكشوف والصحن ذى الزرع والحجرات أوالمجالس ذات البوائك ذات الأضلاع الصغيرة. وقد اتسم الصحن الأول بوجود فراغ أكبر أو صغر حجم الممرات وهذه سمة من سمات جنات عَدْن المشرقية. إنه لمن الصعوبة بمكان أن نتخيل بلاطا ملكيا بكل ما فيه من هذه الصالات التى لا تفيد من السماوات المكشوفة، وهذه الصورة غير جديرة بأن يكون عليها بهو السباع بالحمراء، ومن هنا فإن هذا الفراغ المكشوف كان مهيأ ليستخدمه قاطنو المكان، ولما كانت هذه الصورة أساسية فى صحن أو صحون التقاطع الإشبيلية فى "القصر" فإننا نتساءل: أين كان القصر الرسمى الذى كان من السهل التنقل فيه وخاصة خلال الاحتفالات والاستقبالات، أى أن يكون قصراً على شاكلة قمارش بالحمراء أو القصر المدجن لبدرو الأول فى القصر الإشبيلى؟ وإذا ما نظرنا إلى مدينة الزهراء لوجدنا عدم التناغم فى المساحة بين الحديقة أو الصحن وبين الصالات ذات الأسقف فى "الصالون الكبير" وكذلك شرفة الصالون نفسه حيث تتداخل كافة هذه المكونات فى بنية واحدة مع ما نلاحظه من وجود حديقة يصعب السير فيها، والشىء نفسه نجده فى قصر الجعفرية وفى قصور القصبة بالمرية، غير أن كارا باريو نويبو تشير إلى أن هذه الأخيرة تضم صالونا بازيليكيًا مخصصًا للاستقبالات الرسمية، وقصراً ذا حديقة ضخمة. ومن جانبنا نرى

أن القصر الإشبيلى ينقصه قصر الاستقبالات به ممرات كبيرة وواسعة وقبة ملكية فى صالة العرش، وحجتى فى هذا أن القباب الملكية فى الحمراء لن تكون من بنات أفكار الناصريين وحدهم. ومن هنا فإننا نقول بوجود قصر إشبيلى للاستقبالات وربما كان قصر المبارك الذى شيده المعتمد بن عباد، والذى قام بدرو الأول بإحلال قصر محله. كان هذا الصنف من القصور فى الحمراء هو قصر قمارش وكذلك المنزل الخاص أو منزل تزجية أوقات الفراغ ألا وهو بهو السباع، وما حدث بعد ذلك هو أن قام محمد الخامس بتحويل هذا المنزل إلى قصر رسمى وأصبح الصحن منذ ذلك الحين ممرا بالكامل.

رأينا أن القصر الإشبيلى له عدة تقاطعات وربما كان عددها أكثر مما كان عليه خلال العصر الإسلامى ليكون مهيأ بذلك للعاهل وحريمه وأبنائه، وقد تم الكشف فى الحمراء عن تقاطع واحد، إلا أن الناصريين كانت لهم عدة قصور صغيرة ضمن الأبراج المتعددة أحدها هو البرطل وهو مبنى صغير له حديقة وبركة كبيرة. ونختتم هذا بالقول بأن قصور الدرجة الثانية (أى القصور الخاصة وتزجية أوقات الفراغ) كانت تكتفى بصحن سواء كان به تقاطع أم لا، على شاكلة ما كان معهوداً فى المنزل العربى التقليدى، وفى الأضلاع الصغرى كانت تضم صالات تشريفات لها بائكة مكونة من ثلاثة أو خمسة أعمدة. أما القصر الرسمى ذو المخطط المستطيل فهو على العكس من ذلك حيث كانت به فراغات مثمنة فى إطار فراغ مربع وذلك لإقامة القبة أو صالون العرش، أى أنه كان قصراً مربعاً تقريبياً به ما يتراوح بين ستة فراغات أو تسعة أو أحد عشر أو خمسة عشر، مع إعطاء أولوية للفراغ الرئيسى، وهذا ما شهدناه فى قصر جاليانا الذى يقع خارج أسوار طليطلة وفى قصر سامرّا أو صالون السفراء نفسه فى قصر بدرو الأول (انظر الفصل الثانى لوحة مجمعة ٨). ورغم أننا يمكن أن نخلص إلى نتيجة، تعتمد على أحدث الحفائر التى جرت فى القصر، مفادها أنه من غير المحتمل أن يكون قصر بدرو الأول قد حل محل قصر المبارك، فإن نظرية

جيريرّو لوبيو بشأن القصر الأول لا يمكن إهمالها، وهنا يجب أن نواصل عمل مجسات لما تحت أرضية القصر المدجن.

وعند الحديث عن القبة الملكية التى لا نجدها فى إشبيلية القرن الثانى عشر – فطبقًا للمصادر العربية كانت قائمة فى قصر المبارك الذى شيده المعتمد وفى القصر الزاهى – كنا نفكر فى قبة أو صالة العدل التى أقامها ألفونسو الحادى عشر غرب صحن الجص، حيث كانت هناك صالة أخرى – طبقًا لتابالس – أصغر منها تعود للقرن الثانى عشر (لوحة مجمعة ٢٢، A) ربما كانت قبة. وأيا كان الموقف فإن قبة ألفونسو الحادى عشر ذات المخطط المربع ثم المُثَمن على شكل شخشيخة بها نوافذ، ليست من عنديات المدجنين، وهذا يدفعنا إلى القول بأن القبة الملكية فى قمارش بالحمراء كانت النموذج الرائد للأولى، كان ألفونسو الحادى عشر عدوا ليوسف الأول صاحب قبة قمارش، غير أنه كان يقلده معماريا وهذا ما نستشفه فى عمارته التى شيدها فى أماكن كثيرة فى إشبيلية وتورديسياس وفى قصور أخرى، أى أنه كان يضفى بهاء ملكيا على المبنى من خلال قبة ذات ملامح إسلامية، وتمثل هذا أيضًا فى صالة العدل بإشبيلية وما أطلق عليها "المصلى الملكى" فى تورديسياس. وفيما يتعلق برفات الملك المسيحى فهى مدفونة فى المصلى الملكى بمسجد قرطبة الذى أقيم لهذه الغاية على يد ابنه إنريكى الثانى، وهو عبارة عن بناء سقفه مقبى يبدو شكل القبة فيه على النمط الإشبيلى وهذا ما نستشفه من عدة تفاصيل منها الأوتار ذات الطابع الخلافى والعقود المفصصة والأشكال الخطافية ذات الطابع الموحدى (لوحة مجمعة ٢٣، ١) والعقودالمتعددة الخطوط فى القطاع السفلى للحوائط، وهذا يقودنا إلى التفكير بأن "القصر" الإشبيلى كان يضم قبة خلال القرن الثانى عشر، وهنا نتساءل: ماذا عن طبيعة الغرف الخاصة بقصر عربى مفترض تقع أطلاله تحت القصر الذى شيده بدرو الأول؟ وهنا نقع فى السياق الملكى الخادع الذى عليه مدينة الزهراء، حيث تحدثنا بعض المصادر العربية عن وجود قبة أنشئت فى عهد عبد الرحمن الثالث،

وربما كانت قبة أسطورية، غير أن الموضوع هو نفسه فى قصر المبارك الذى شيده المعتمد فى إشبيلية وبه قبة "الثريا" حسب ما أورده الشاعر الصقلى ابن حمديس وأشار إلى وجود أشكال آدمية ذات أيدى وأرجل تنقلنا إلى ذلك الصالون المسمى "الصالون العظيم S. Glorioso فى قصر المأمون بطليطلة، وهو صالون به إفريز من الرخام الأبيض الذى يحمل أشكالاً حيوانية وطيوراً وأشجاراً ونقوشًا كتابية عبارة عن أبيات من الشعر تمدح العاهل. ولا نشعر بالمفاجأة عند تناول أمر وجود أشكال حيوانية فى صالات الأمراء العرب ذلك أننا نجدها قبل ذلك منحوتة على كتل من الرخام أو الحجر الرملى عثر عليها فى مدينة الزهراء، كما نعثر عليها أيضًا على الجص خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر فى قصر الجعفرية وبالاجير ومنزل assugra بمرسية.

وعندما نعود إلى صحن الجص نجد الباحث تابالس يرى بوجود بائكتين، إحداهما الحالية، أما الأخرى فهى موازية على الجانب الآخر دون تحديد ملامحها لأنها ربما زالت جراء عمليات تعديل فى المبنى فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر وإضافة بركة كبيرة فى الوسط.

الواجهات:

هناك بعض الواجهات التى يصعب تحديد تاريخ بنائها ربما لأنها ترجع إلى الفترة الانتقالية بين الموحدين والمدجنين، ومنها الواجهة الخارجية (لوحة مجمعة ٢٥، ١، ٤-١٣) والداخلية (لوحة مجمعة ٤-١٤، ٢، ٣) فى بهو السباع. والواجهة الأولى مشيدة من الحجر وتطل على ميدان النصر ولها عقد نصف أسطوانى يتسم بالانسيابية ويسير بطن العقد المذكور على النهج الموحدى أى أنه يبرز بشكل جزئى عن حدود الطنف (١-١، ١-٢: بوابات لبلة وبرج مير Mir فى قصبة دانية). هناك أيضًا واجهة تطل على صحن مونتريا حيث نجد بها ثلاثة عقود أوسطها من الحجر

وتحمل تروسًا بها شعار جماعة "لاباندا دى ألفونسو الحادى عشر"، أما العقدان الآخران فهما مشيدان من الآجر ومدببان وربما كانت الحدائر مصممة لتكون خاصة بعقود حدوية مفترضة، ويلاحظ أن العقد الأيسر يضم فوقه مجموعة من العقود الزخرفية المتشابكة من خلال عُقَد فى المفتاح (٢)، أما رقم (٣) فهو عقد مجزأ على ثلاثة على شاكلة واجهات المسجد الجامع بقرطبة، وهذه العقود الثلاثة توضع على جدارين، وربما ثلاثة متلاصقة، أحدها ذلك المجاور مونتريًا وهو جدار من الطابية، أما الجدار المطل على بهو السباع فهو من الآجر، وقد أثارت هذه الحوائط اهتمام الدارسين بهذا المكان. وهنا نجد أن تابالس يقدم لنا نظرية تقول بأن الحوائط الثلاثة المتلاصقة ترجع إلى الفترة من عصر ملوك الطوائف حتى عصر الموحدين ويرتبط كل جدار بالبوابات الجانبية المشيدة من الآجر التى تحمل بصمات عصر الموحدين، غير أن الباب الأوسط المشيد من الحجارة أصبح غير موجود مع ما به من تروس مسيحية، وكانت تلك الأبواب بمثابة مداخل لقطاعات ملكية مختلفة، وللوصول إلى تلك القطاعات كان من الضرورى وضع هذين المنحنيين المستقلين ابتداء من عقد وحيد مفترض يتسم بالضخامة زال من الوجود وكان يقع فى مركز الحائط الأمامى. ورغم أن الظرية ليس بها الكثير من الاحتمالية فإنها لها منطقها، ذلك أن المخطط المطروح من الخارج للداخل ينوّه بعملية انتقالية رسمناها على شكل حرف T وهى ذات بابين فى الأطراف (X)، ونرى الرسم نفسه فى البوابة المسماة ببوابة القديسة إيولاليا التى تفتح على بربكانة فى سور مرسية (ق ١٢) طبقًا لرسم لـ خ. أراجونيسس (A) مع تنويعات متكررة فى باب الحديد فى تونس (ق ١٣) وربما ينضم إلى تلك القائمة مدخل القصر القديم فى المهدية (ق ١٠). لكن من الصعب أن نعرف ما إذا كان ذلك النمط من المداخل كان موجودًا فى باب قرطبة الكائن فى السور الحضرى بإشبيلية خلال عصر الموحدين. ومع كل ما سبق لم تتم البرهنة بشكل كاف على أن الواجهات

الصغيرة المشيدة من الآجر، والكائنة فى الأركان أو الانحناءات المذكورة، ترجع إلى عصر الموحدين آخذين فى الحسبان النقاط التالية:

أولاً: ليس هناك قول الفصل بعد بشأن المشيدة من الآجر وفيما إذا كانت حدوية الشكل أم لا؟

ثانيًا: أن شريط العقود الحدوية المتقاطعة فى البوابة من الجهة اليسرى والمرتبطة ببعضها من خلال مفاتيحها عند الخط الأفقى للإفريز (٢) لم يتم العثور على مثيلات لها فى أى أثر موحدى سواء فى إسبانيا أو الشمال الإفريقى، ومع هذا فإننا نراها فى الآثار المدجنة وبالتحديد فى القطاع الخارجى للمصلى الذهبى فى كل من قصر تورديسياس وكنيسة القديس بدرو دى ويلبة ليس إلا. كما ينبغى أن نشير إلى أمر آخر وهو مختلف وهو وجود أشرطة العقود المفصصة والمعقودة عند نقطة المفتاح، مثل التى رأيناها فى مئذنة الكتبية وتكررت فى الفن المدجن الإشبيلى والطليطلى ابتداء من القرن الثالث عشر. ثالثًا: يوجد على جانبى العقد الحجرى الأوسط، المصحوب بتروس مسيحية فى السور، نقطة انطلاق لحائط آخر يفترض وجوده وهو حائط ضخم، وربما كان ذلك شاهدًا على وجود دعامات قوية للسور زالت من الوجود. هناك باب آخر منحنى انحناءً بسيطًا ذو شكل مدجن رغم أن الصفات الرئيسية تقول بأنها موحدية، إننى هنا أتحدث عن بوابة تسمى بوابة حارة اليهود والكائنة فى السور الشمالى الشرقى للقصر (٤-٩)، وهى بوابة ذات قبة مهمة مشيدة من الآجر، مشطوفة وقائمة على مناطق انتقال مشطوفة وبها تكسية مزينة من الآجر المدهون، وهذا الصنف من التكسية شديد الشيوع فى الحمامات الموحدية أو تلك ذات الموروث الموحدى إلى جوار قبة المرآة وهذه نجدها فى البوابة الخارجية المسماة بوابة الأسد فى "ألكاثار" Alcazar .

وفيما يتعلق بعملية بإعادة هيكلة أسوار "دار الإمارة" فى "القصر" خلال عصر الموحدين تجدر الإشارة إلى استخدام الآجر فى بعض الأبراج والحوائط الخارجية

وزيادة سواتر بين أبراج السور باستخدام المادة المذكورة نفسها، غير أن ما يلفت الانتباه في حصن مهم كهذا هو أنها لم يتم تدعيمها خلال القرن الثاني عشر بأبراج برانية على غرار الأموية المعاصرة، وهذا ما نراه في قصبة ماردة أو في حصن ترجالة (انظر الفصل الثاني لوحة مجمعة ٣٠، H,Z,) وهي أماكن أقيمت في منطقة سهلية مثالية لمثل هذا الصنف من الأبراج الخارجية، لدرجة أن المسيحيين أقاموا هذه الأبراج في السور الخاص بقصبة طلبيرة الذي يرجع إلى العصر الأموي، وكذلك الأمر في غرناطة حيث نجد منظراً مصوراً لمعركة Higueruela تظهر فيه هذه الأبراج بمثابة دعامات إضافية لكل من السور والأبراج الخاصة بالمدينة الزيدية. كما توجد أبراج برانية موحدية في أسوار إستجة، وكانت قائمة في سور قرمونة وقصرش وبطليوس والغرب Algarbe البرتغالي. وإذا ما تأملنا الأبراج البرانية الخاصة بمدينة إشبيلية خلال القرن الثاني عشر لوجدنا أنها كانت مصحوبة ببربكانات وخنادق، لكن يشذ برج الذهب عن هذه القاعدة.

ومن السمات المميزة للعمارة الموحدية الإشبيلية نجد عقد المسجد الجامع (لوحة مجمعة ٢٥، ٢) حيث يلاحظ أنه عند نقطة المنبت ترتسم زاوية قدرها ٩٠ درجة حول الحلية المعمارية المقعرة nacela للحدائر، وقد تكرر هذا النموذج في العقد الداخلي لباب الرملة (غرناطة) الذي زال من الوجود والذي نراه في رسم أعده تورس بالباس (لوحة مجمعة ٢٥، .D) وقد قمت مؤخراً بإدراج بناء هذا الباب الغرناطي خلال القرن الثاني عشر استناداً إلى النموذج البارز للعقد الداخلي وإلى تلك السمات الأخرى وهي: الكوابيل على شكل SS والتوريقات الخاصة بالعقد الخارجي متكاملة (لوحة مجمعة ١٦، ٢) وهي تشبه الكوابيل الكائنة في بوابة عدية بالرباط (لوحة مجمعة ١٦، ٣-١، ٤)، هناك أيضاً العقد الداخلي المتوج بعتب من سنجات متبادلة بين بارزة وغائرة سيراً على النموذج الموحدي (لوحة مجمعة ١٥، ٤)، كما يوجد في العقد الداخلي نفسه محارت مقلوبة Veneras في البنيقات - الطبلات - على شاكلة ما هو قائمة في البوابات الموحدية في كل من الرباط ومراكش (لوحة مجمعة ١٦، ٥-٢، ٦).

كذلك هناك العقد الداخلى الحدوى المشيد من سنجات بارزة وغائرة بشكل متبادل مع سابقة لها فى "باب أغناو بمراكش" (لوحة مجمعة ١٦، ٦). وإذا ما كان لنا أن نستخلص شيئًا من لوحة رسمها ميادو Mellado ربما ترجع إلى عام ١٨٥١م لقلنا إن الواجهة الخارجية للبوابة الغرناطية كانت تضم عقدًا ذا سنجات، ويلاحظ أن انحناء منكب العقد قد خرج عن الشريط الذى فوقه مثلما هو الحال فى بوابة "ليون" فى "القصر" الإشبيلى، كما أن السنجة المفتاح تبرز، من حيث الارتفاع، عن باقى السنجات، وهذا ما نراه فى العقد المسمى عقد بوابة قرطبة فى إشبيلية وعقد بوابة الثور Buey فى سور لبلة (لوحة مجمعة ٢٥، ١-١) إضافة إلى أمثلة أخرى. وختامًا يلاحظ أن مخطط "القصر" الإشبيلى عند نهاية القرن الثانى عشر هو الذى نشره تابالس (لوحة مجمعة ٢٥، ٤ وقد أضفنا نحن الترقيم والأسماء): A,B,C,D هى أسوار القصر خلال القرن العاشر، توجد فى Aالبوابة التى ترجع إلى عصر الخلافة والتى تم ترميمها من الداخل، ونجد خارج السور قطاع بهو السباع وصحن مونتريا (S) مع وجود مساحة مربعة بها تقاطع يرجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر، وفى الحرب X نجد قصر التقاطع الخاص "بمنزل التعاقد" (ق ١١، ١٢)، وفى P قصر صحن الجص، وفى Y نجد "صحن التقاطع" الكبير. وتدل الأرقام على الأبراج التى شيدت خلال العصر الأموى، وخلافًا لما كان عليه اتجاه القصور العربية نجد أن كلاً من حرفى T و V يشيران إلى قصر بدرو الأول المدجن الذى أضيف إلى المكان خلال الفترة من ١٣٦٤م-١٣٦٧م وربما كان هذا القصر قد حل محل قصر عربى لا نعرف تاريخ تأسيسه وإلى أى فترة يرجع حتى الآن.

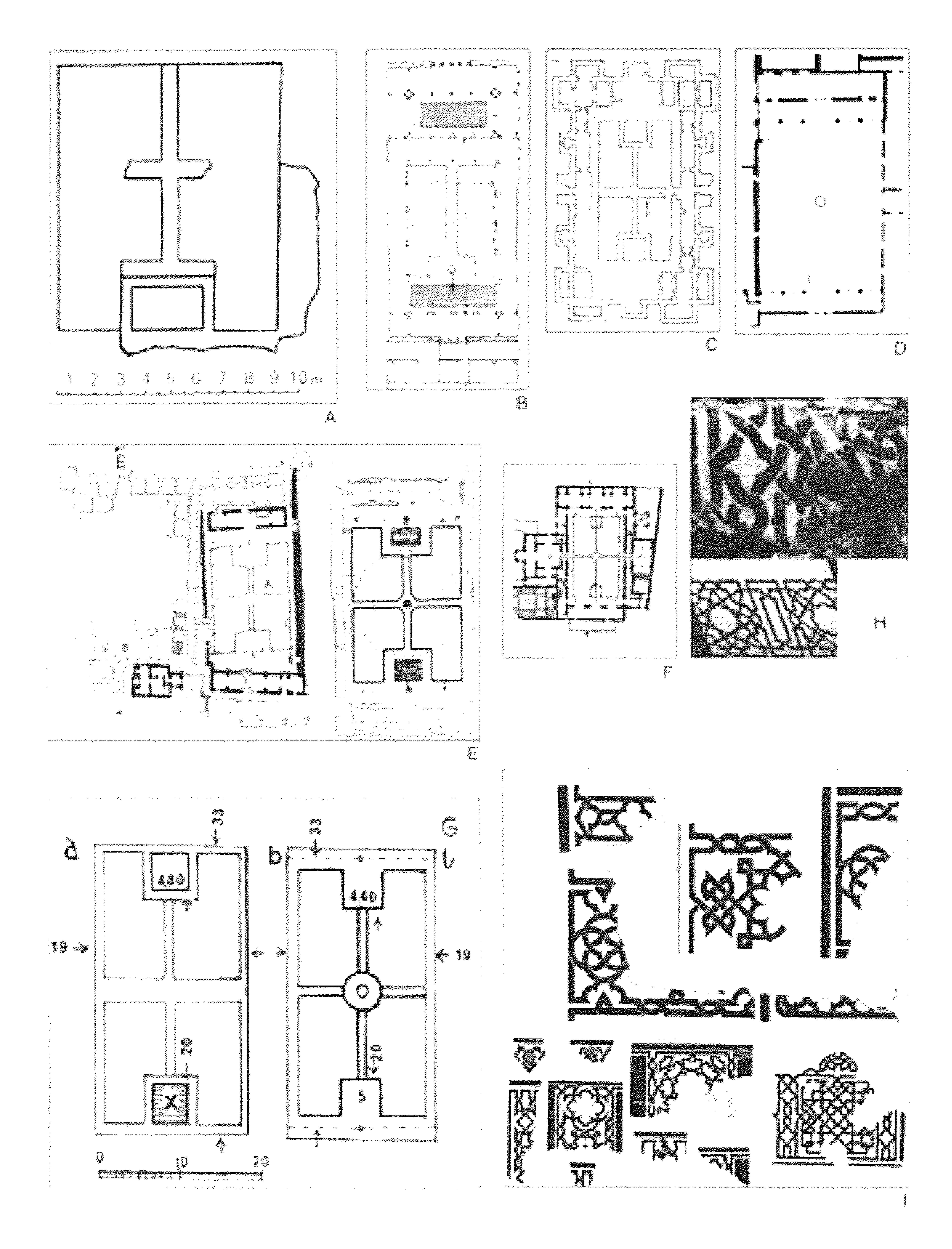
٤- البحيرة:

نشير فى نهاية هذا المطاف إلى منية يطلق عليها "منية البحيرة" وهى منية ورد ذكرها كثيرًا فى الحوليات العربية لبركتها الواسعة، وربما كانت أول عمل معمارى

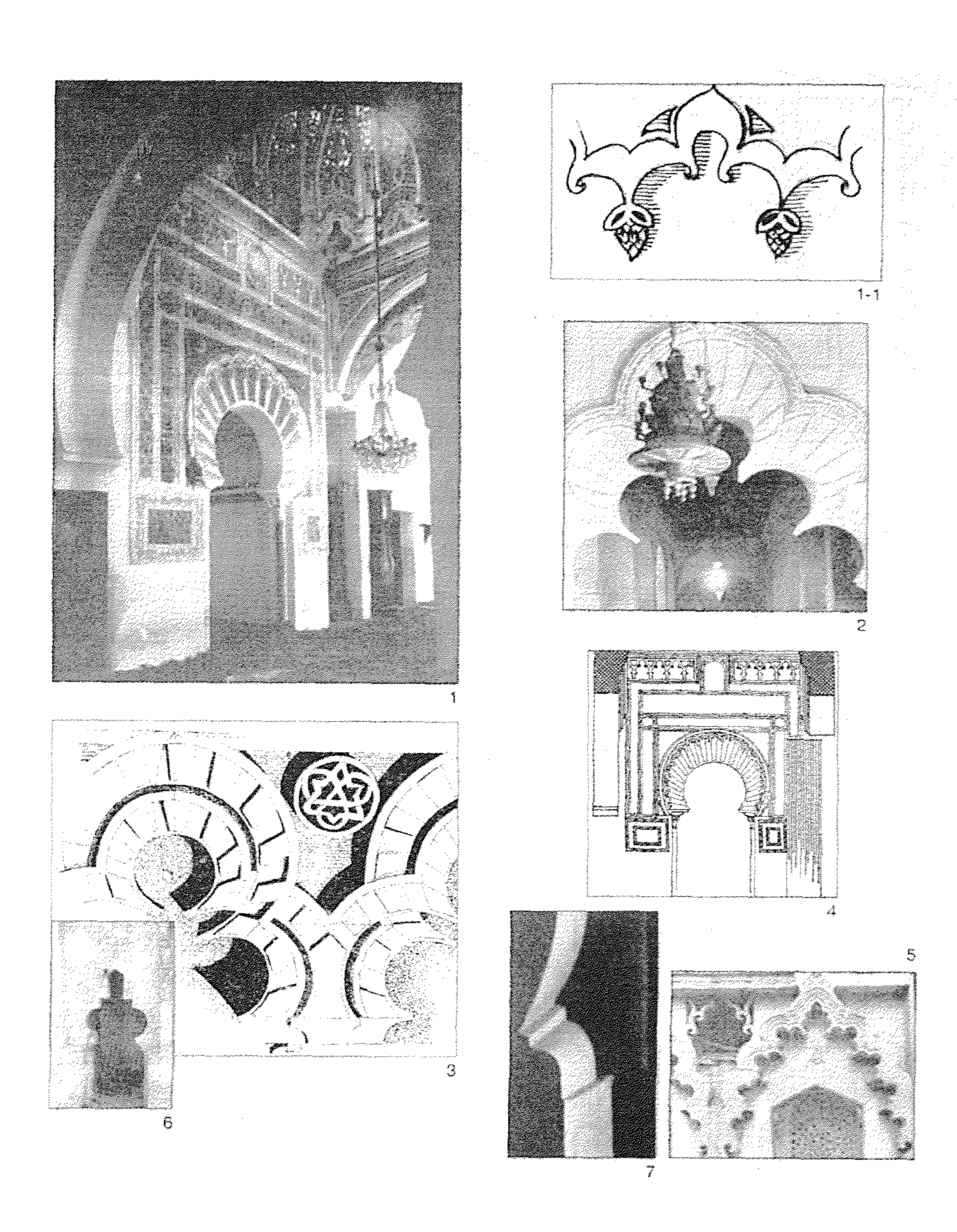
للخليفة آبى يعقوب طبقًا لما أورده ابن صاحب الصلاة، وتشير الحوليات المذكورة إلى آن هذه المنية أقيمت على أنقاض منية أخرى ترجع إلى القرن الحادى عشر. وقد قام خوان ثوثايا وغيره من الباحثين بإجراء حفائر فى منطقة يطلق عليها "حديقة الملك" غير أن نتائج تلك الأعمال لم تكن كبيرة لدرجة تساعدنا على تصور ولو حتى تقريبيا لما كانت عليه البائكات أو الحديقة التى تطل عليها تلك البائكات ومع هذا نجد المهندس المعمارى أحمد بن باسو يقدم تصوراً لما كانت عليه تلك المنية.

الأشكال واللوحات

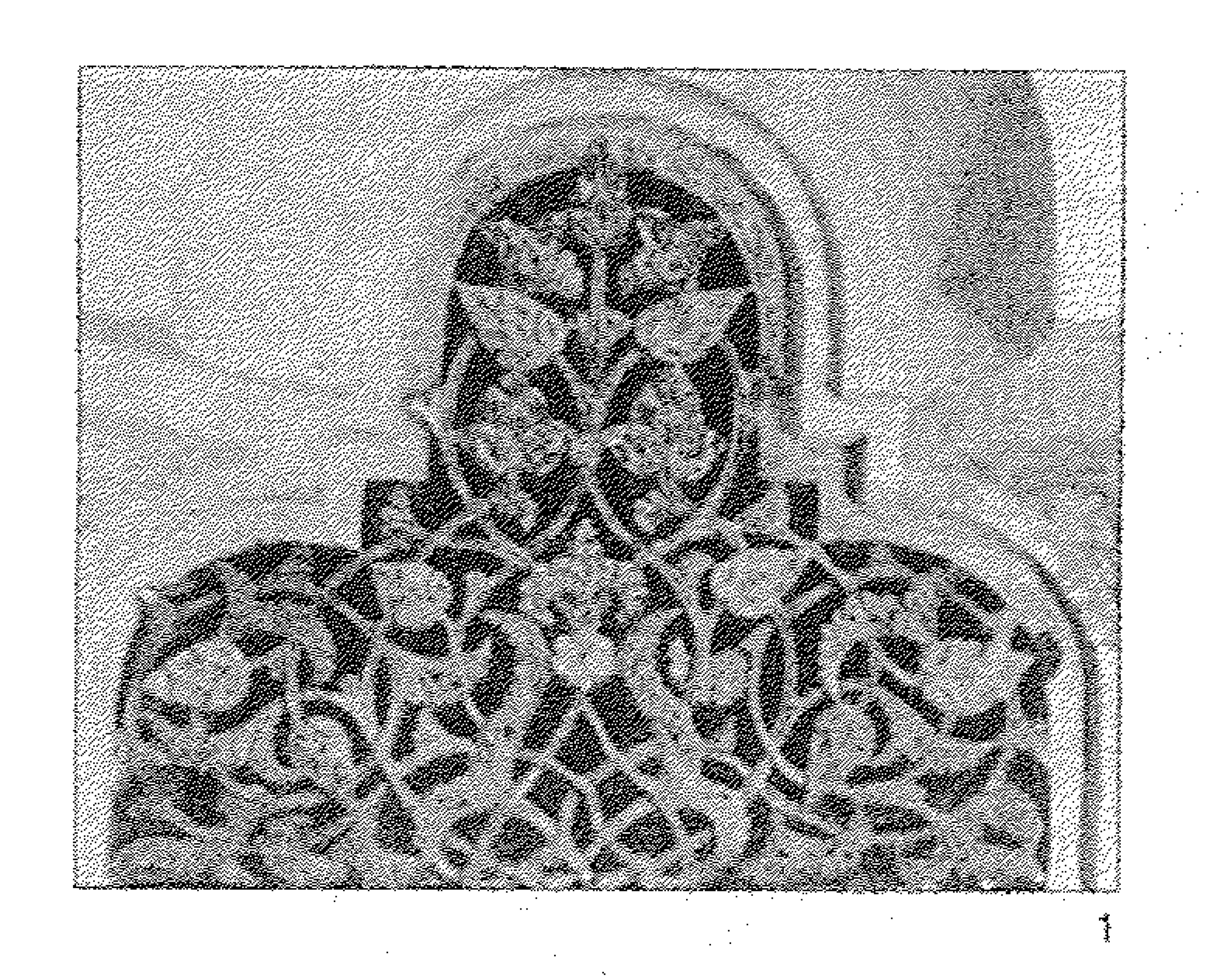
الفصل الثالث



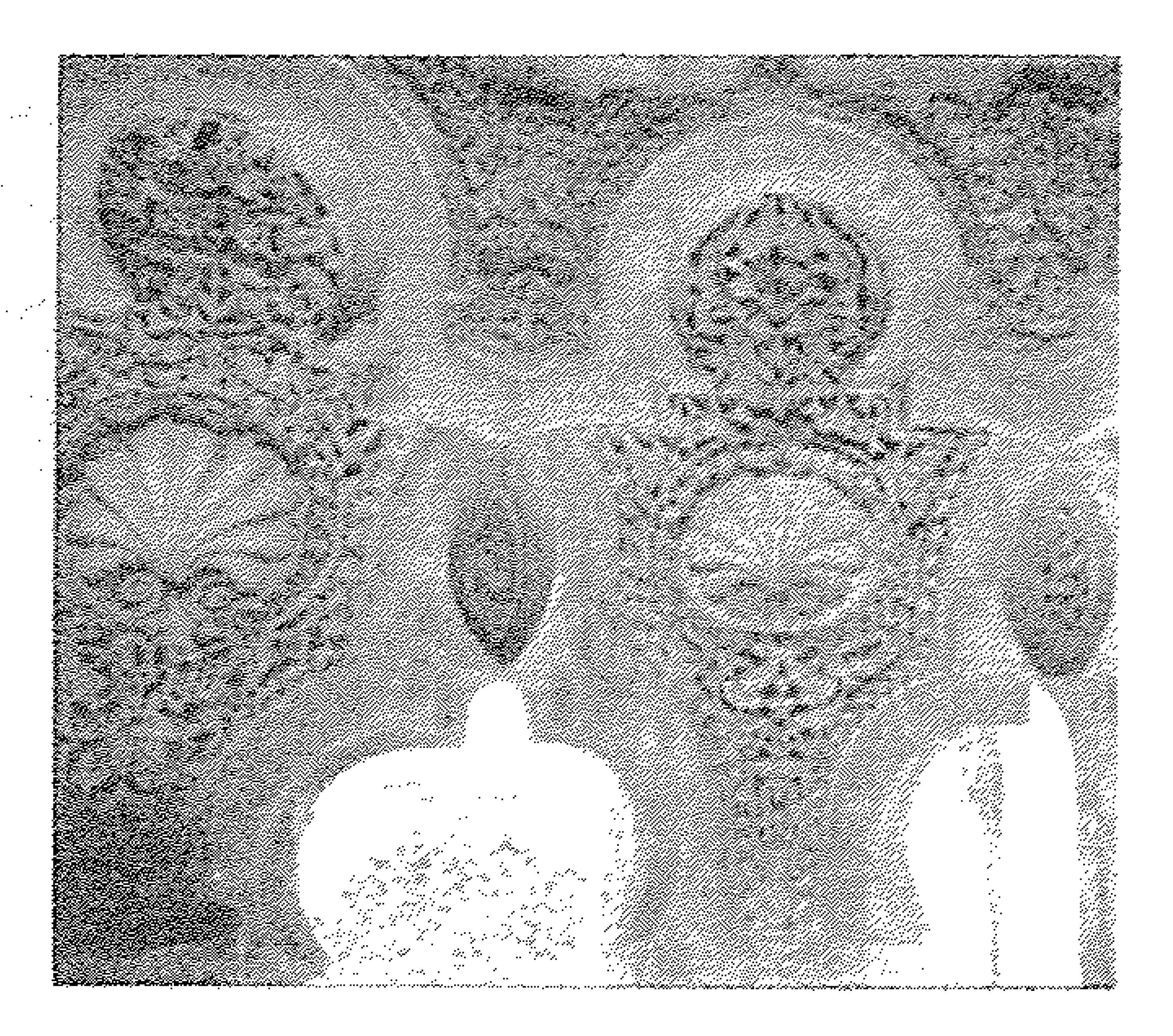
الصحن الحديقة، تطورات حتى القرن الرابع عشر، :I'H وزرات مدهونة

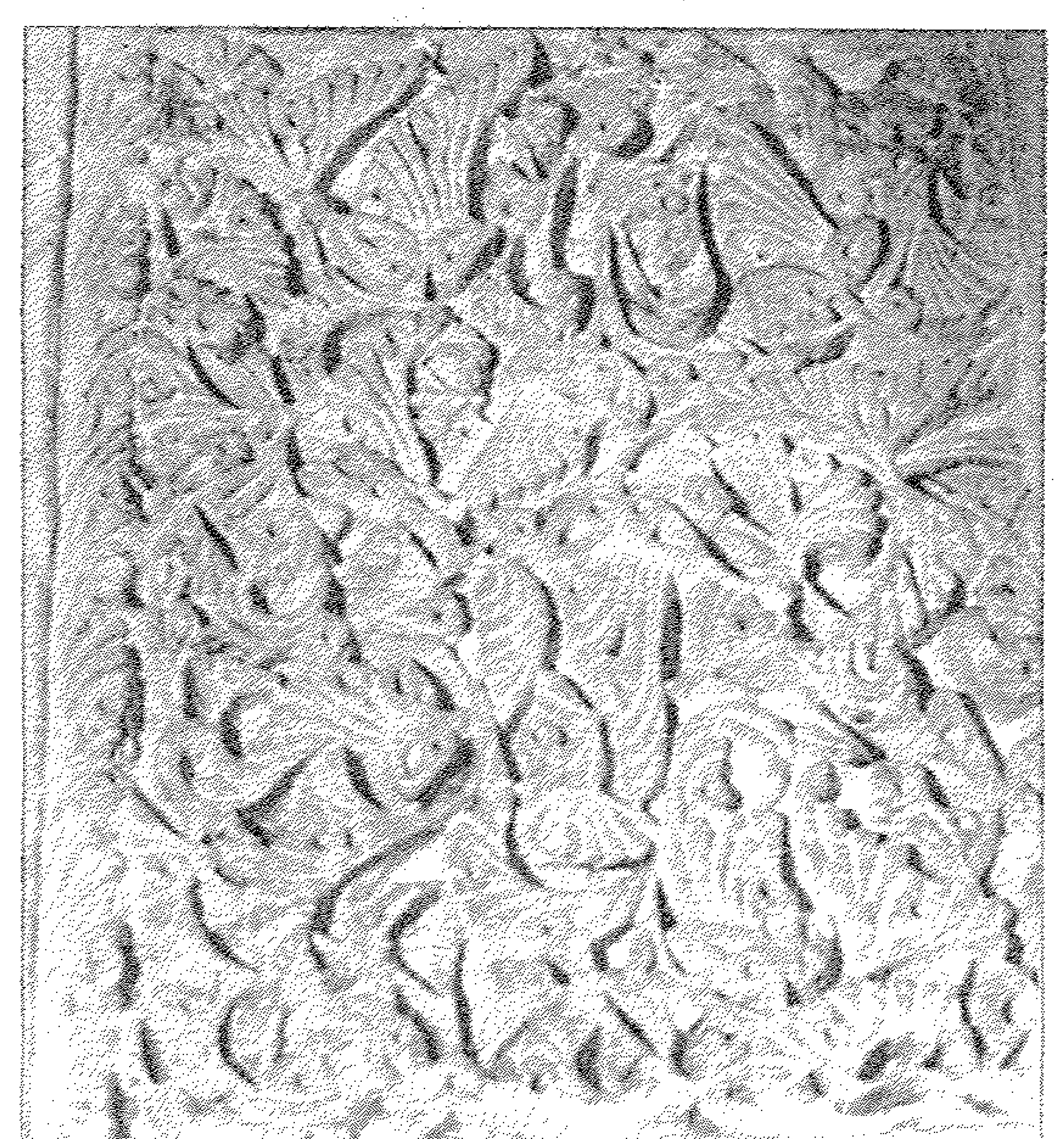


١، ١-١، ٤ مسجد تلمسان، ٣: عقود من قرطبة،
٢، ٥ مسجد القرويين
٦ قبة الباروديين، مراكش.

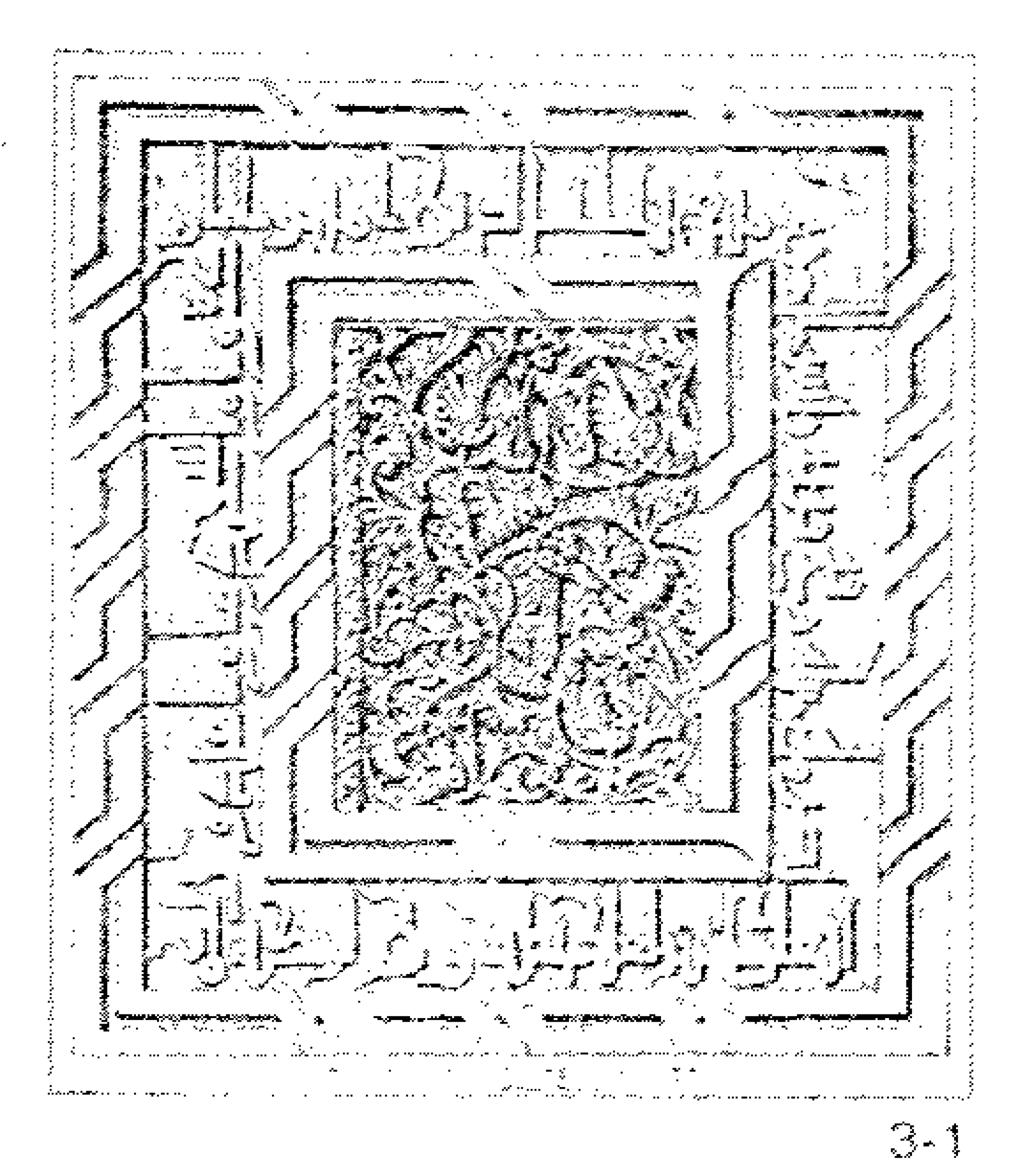


1

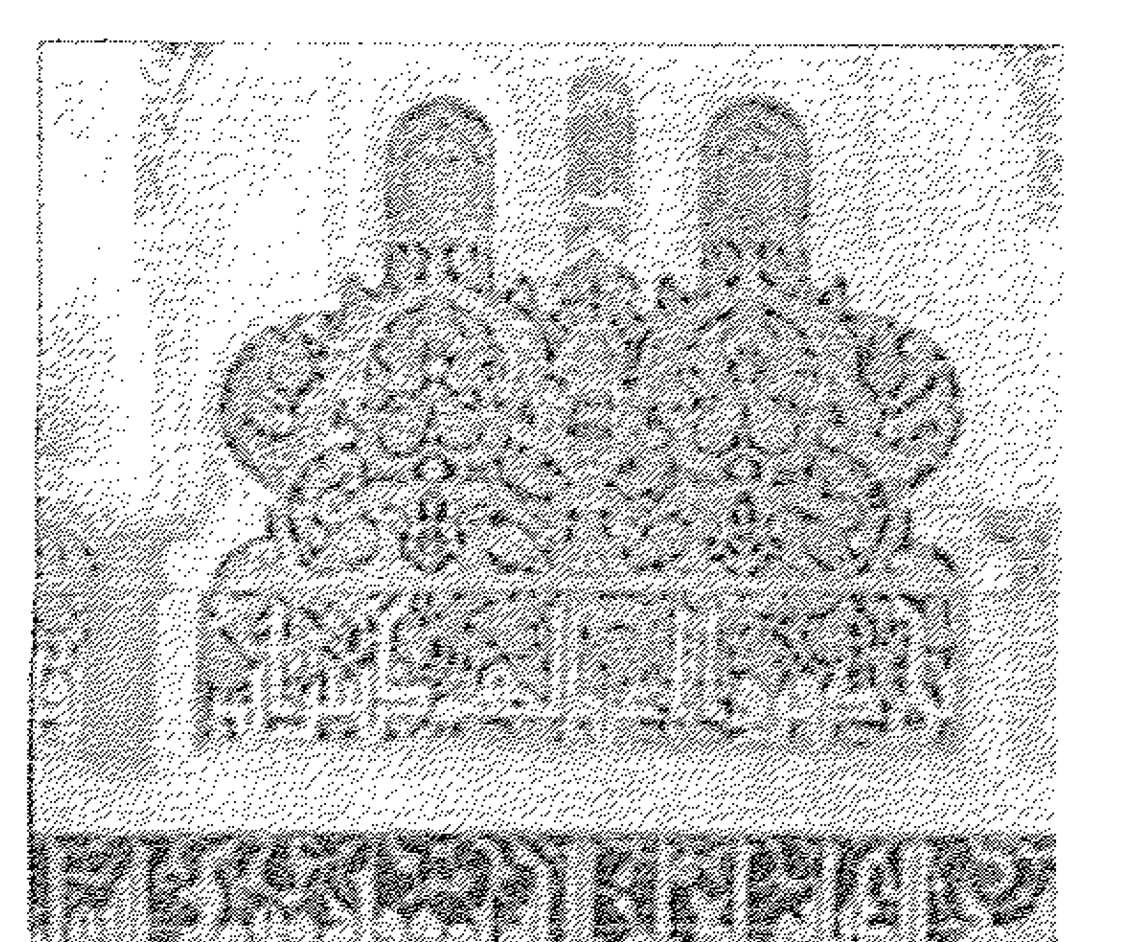




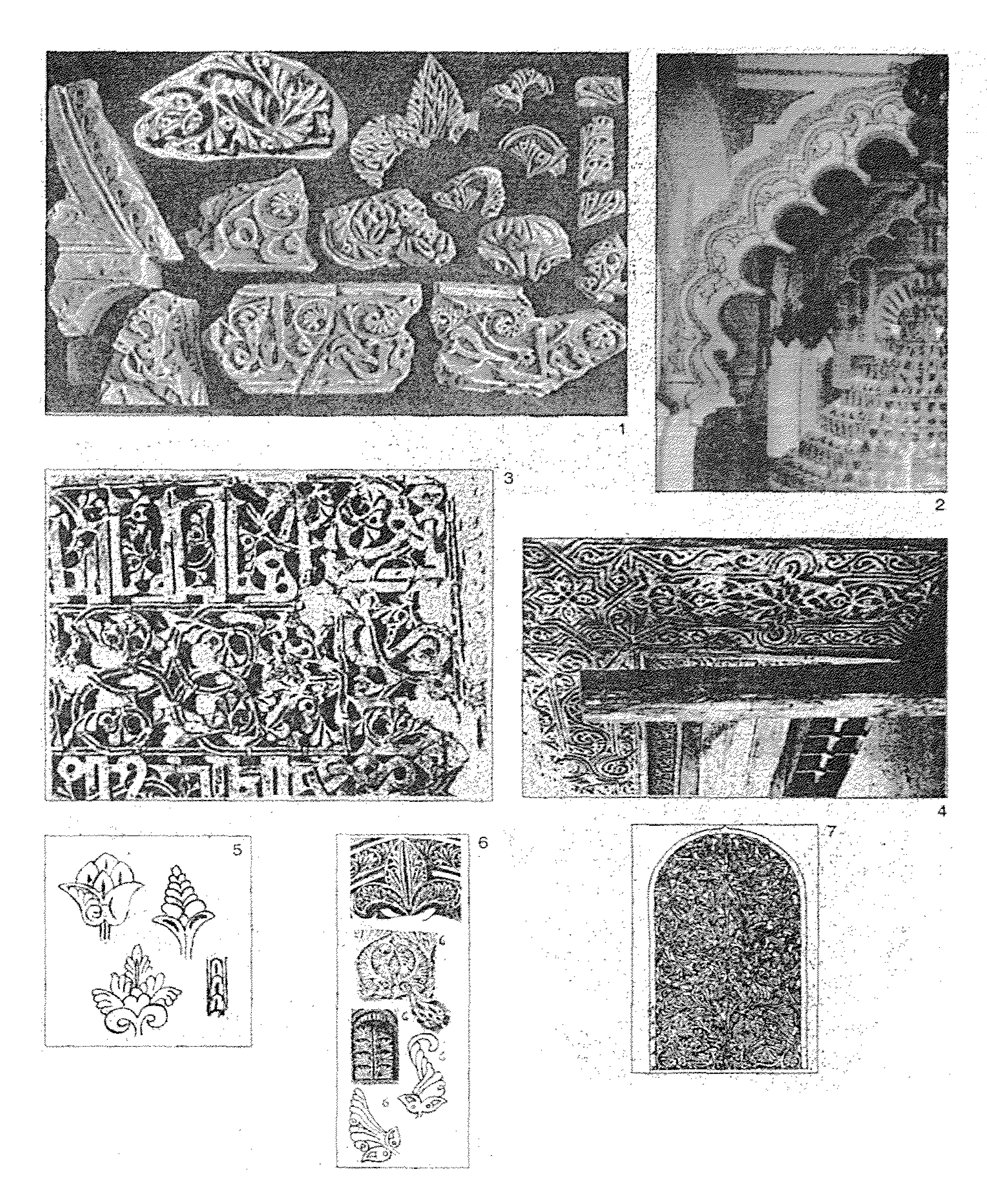
3



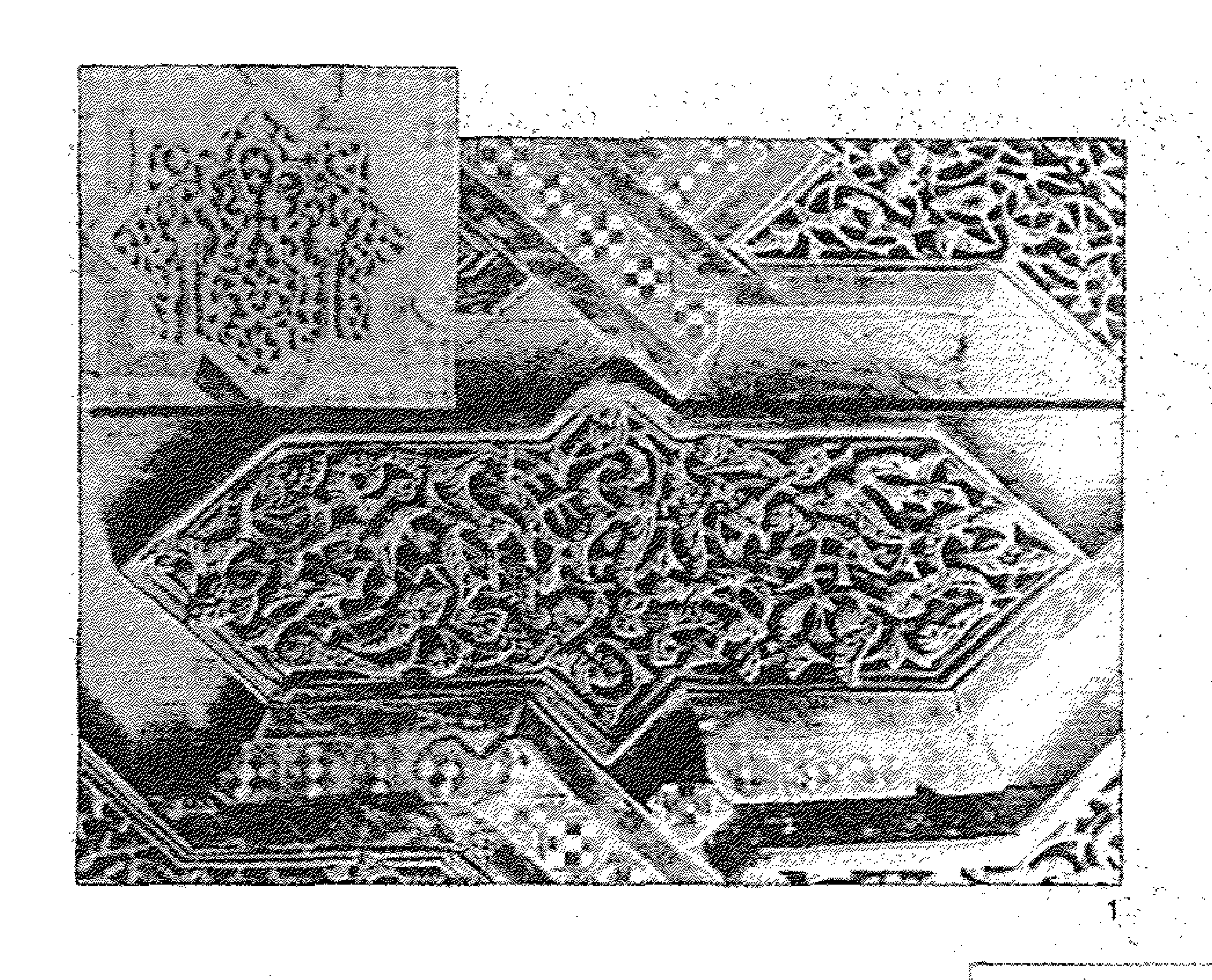
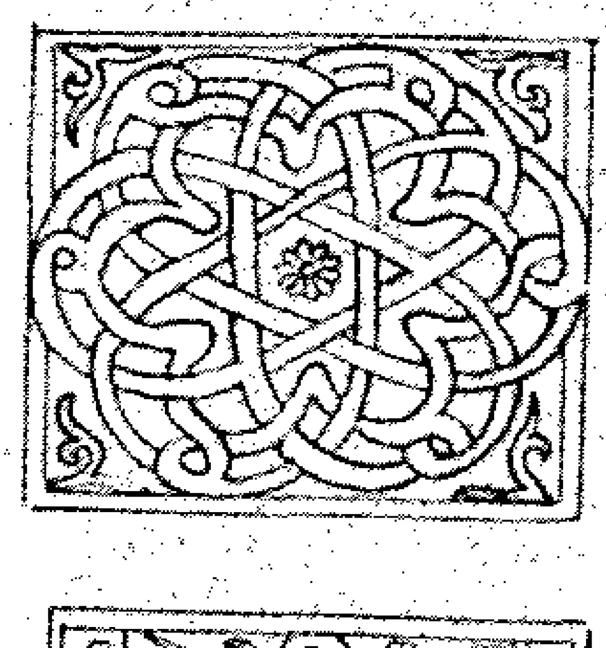
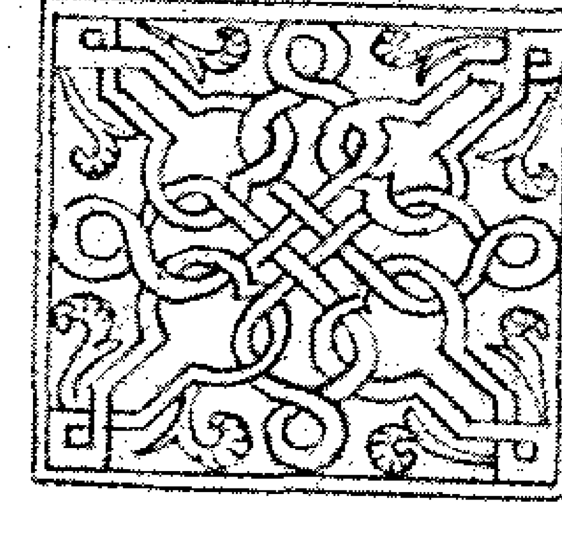
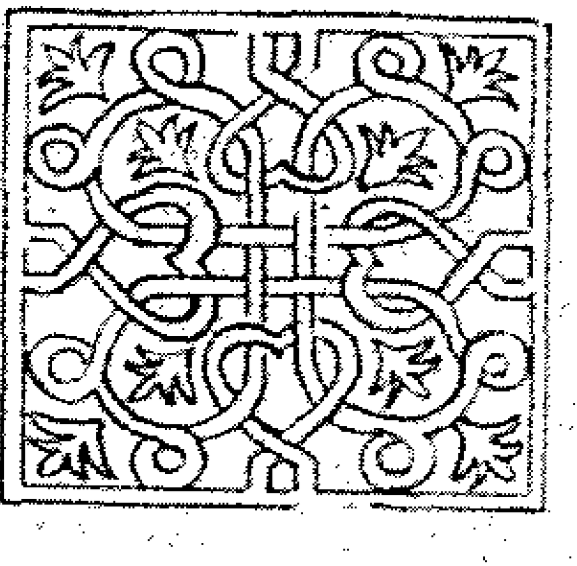
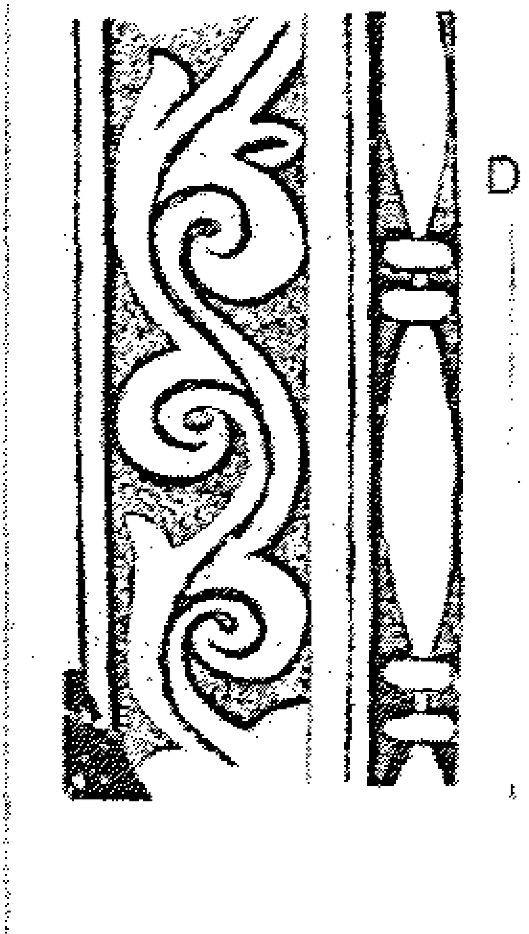
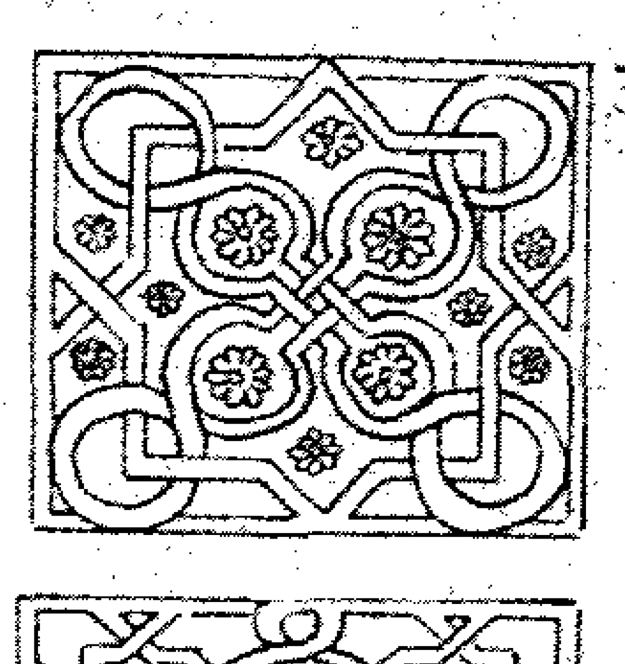
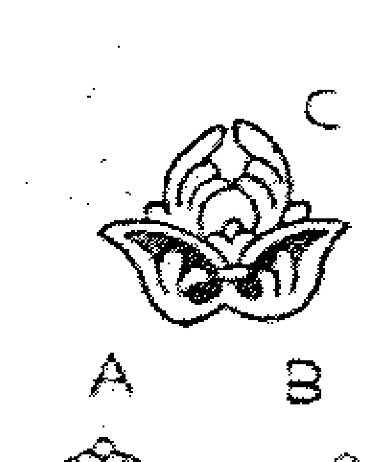
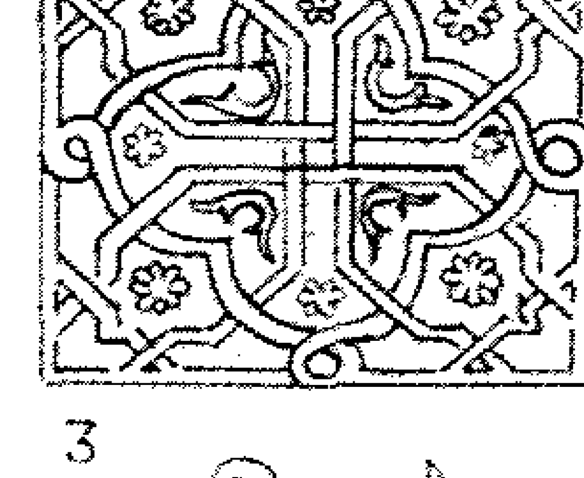
3-1



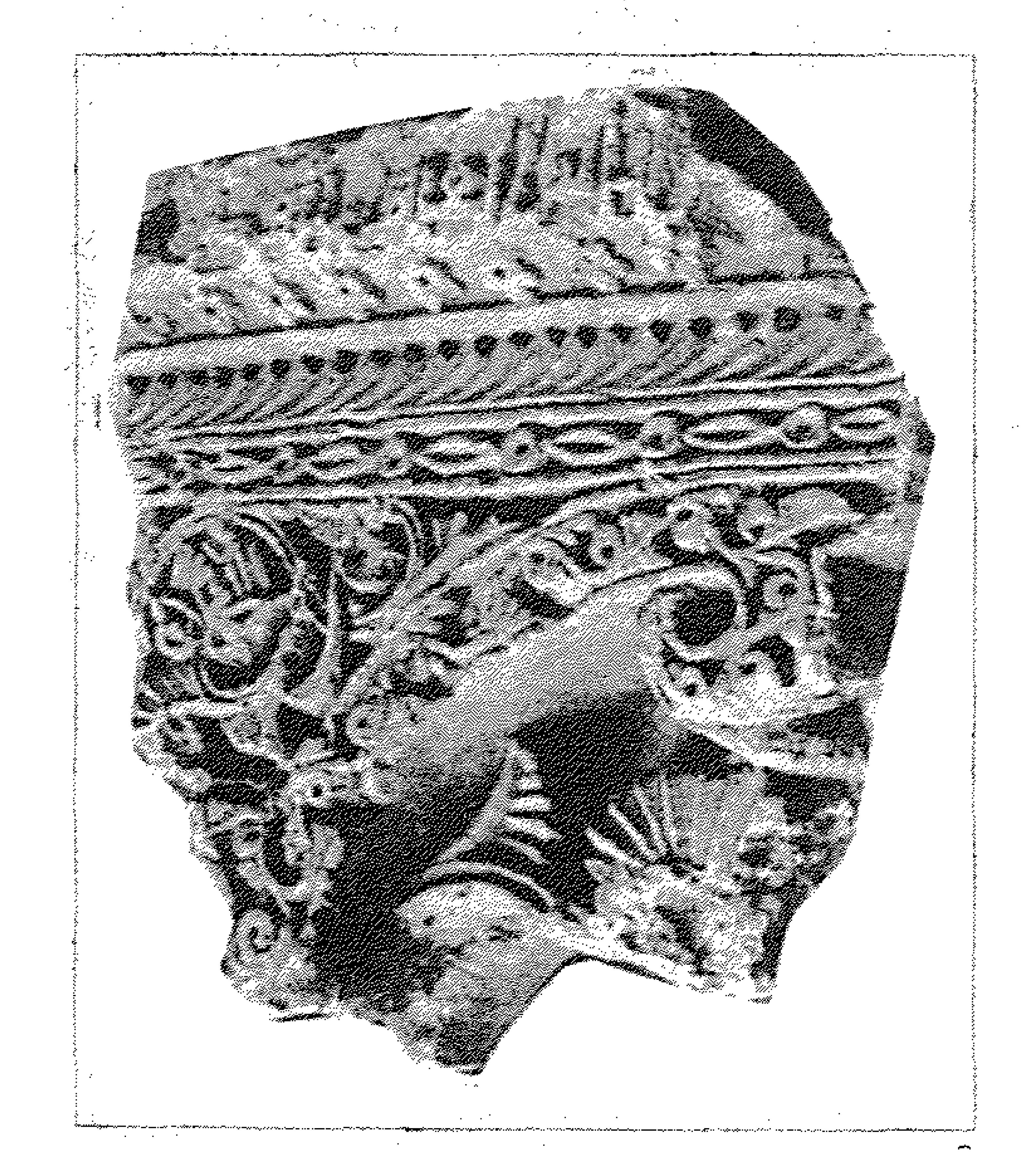
١، ٥ : مسجد القرويين
٢ قبة الباروديين، مراكش
٣، ٣-١ مسجد تلمسان



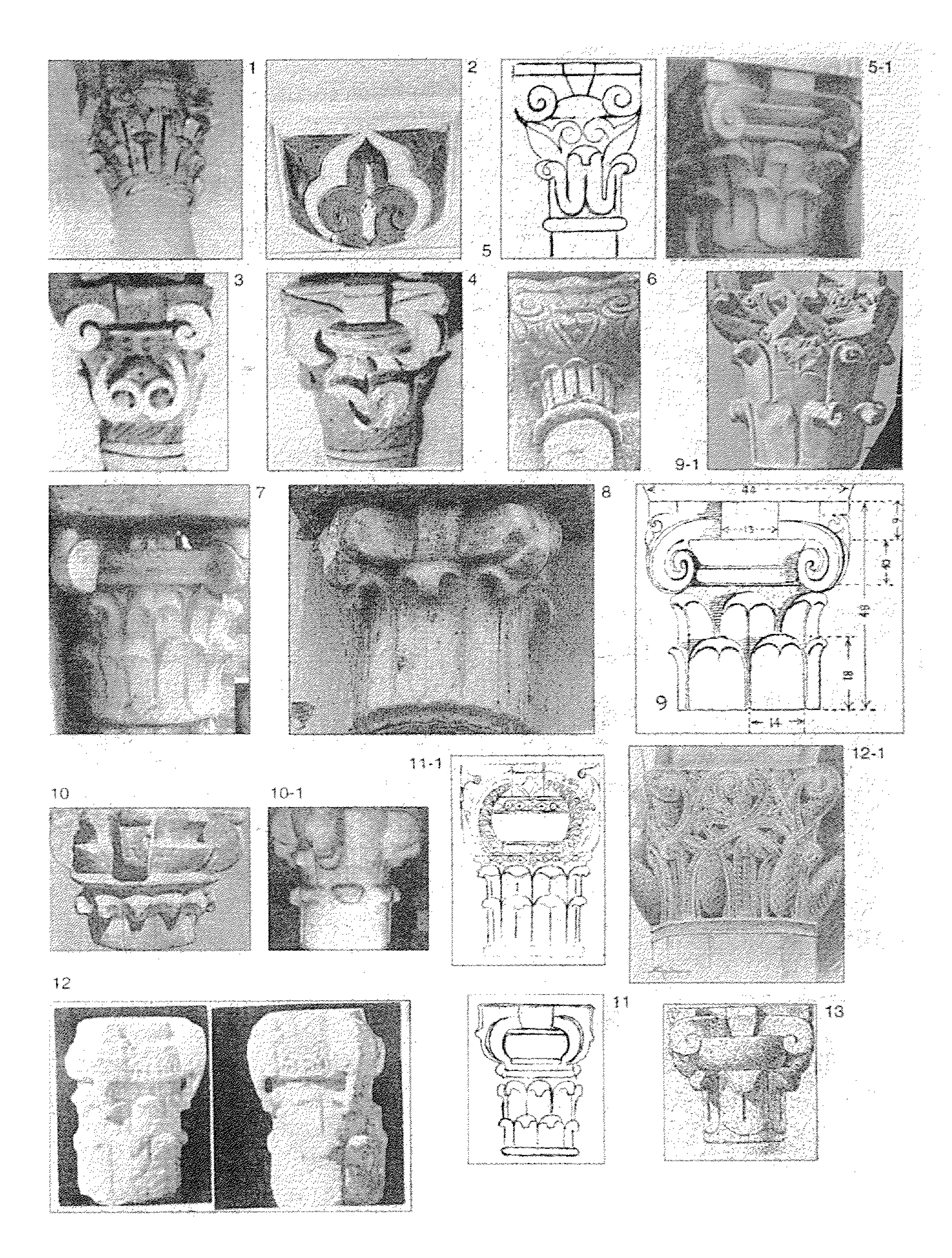
١ زخارف جصية فى الماورور
٢ عقد بمسجد الجزائر
٣، ٤ مسجد الصالح طلائع (القاهرة)
٦، ٧ : مسجد تلمسان

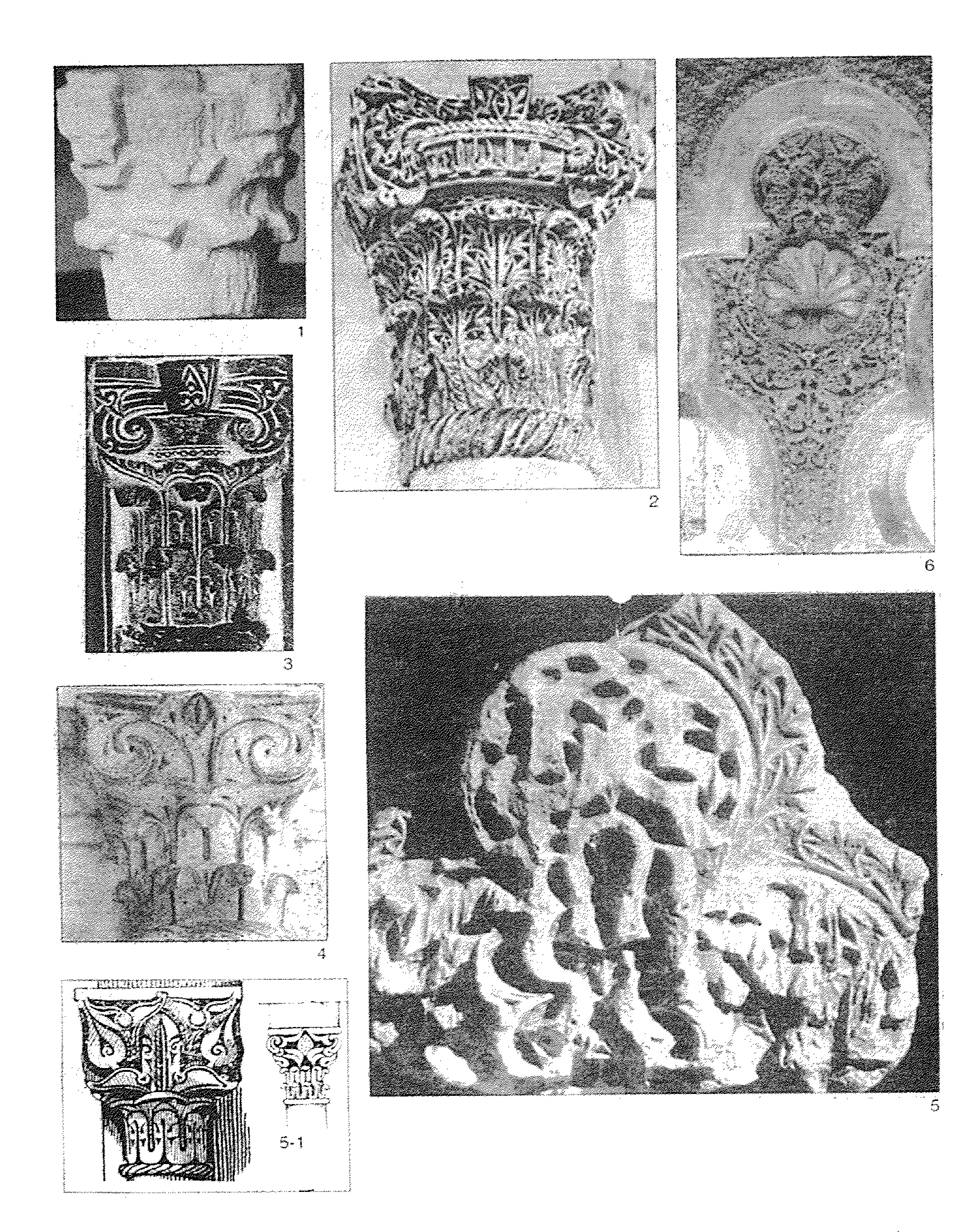




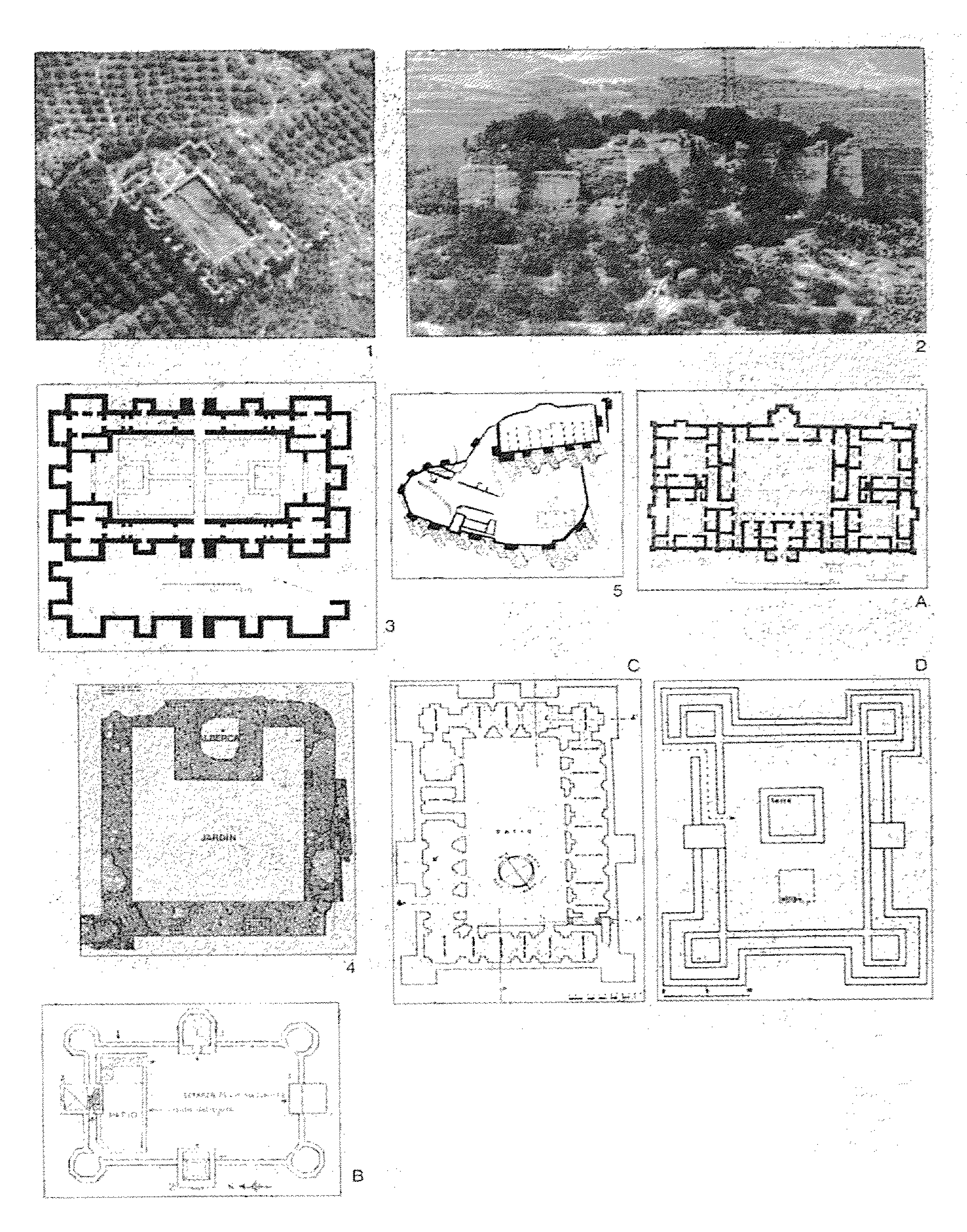
١ منبر مسجد الكتبية
٢ زخرفة جصية فى الكاستيخو بمرسية
٣ جوانب من منبر الجزائر



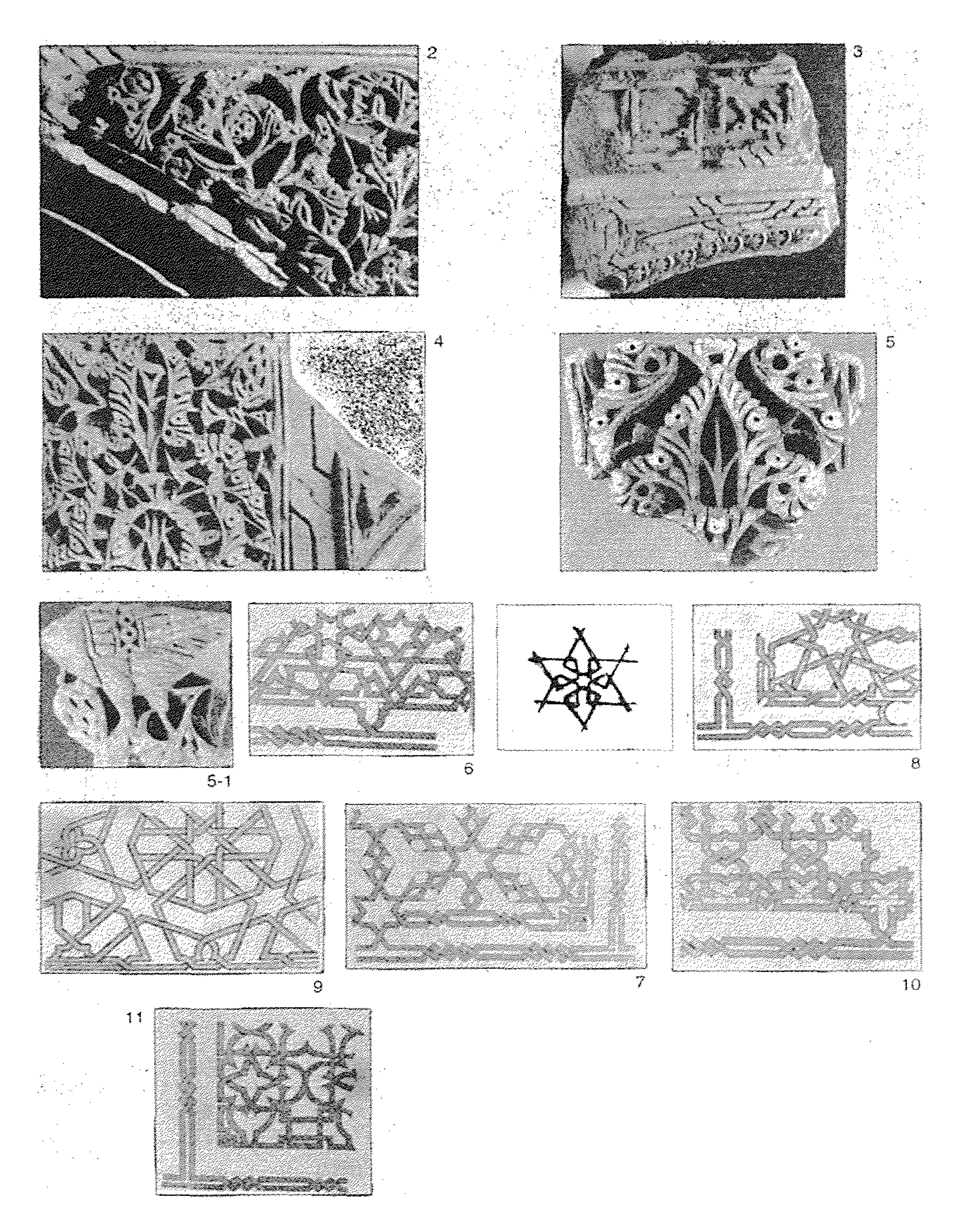
تيجان أعمدة ترجع إلى القرن الثاني عشر



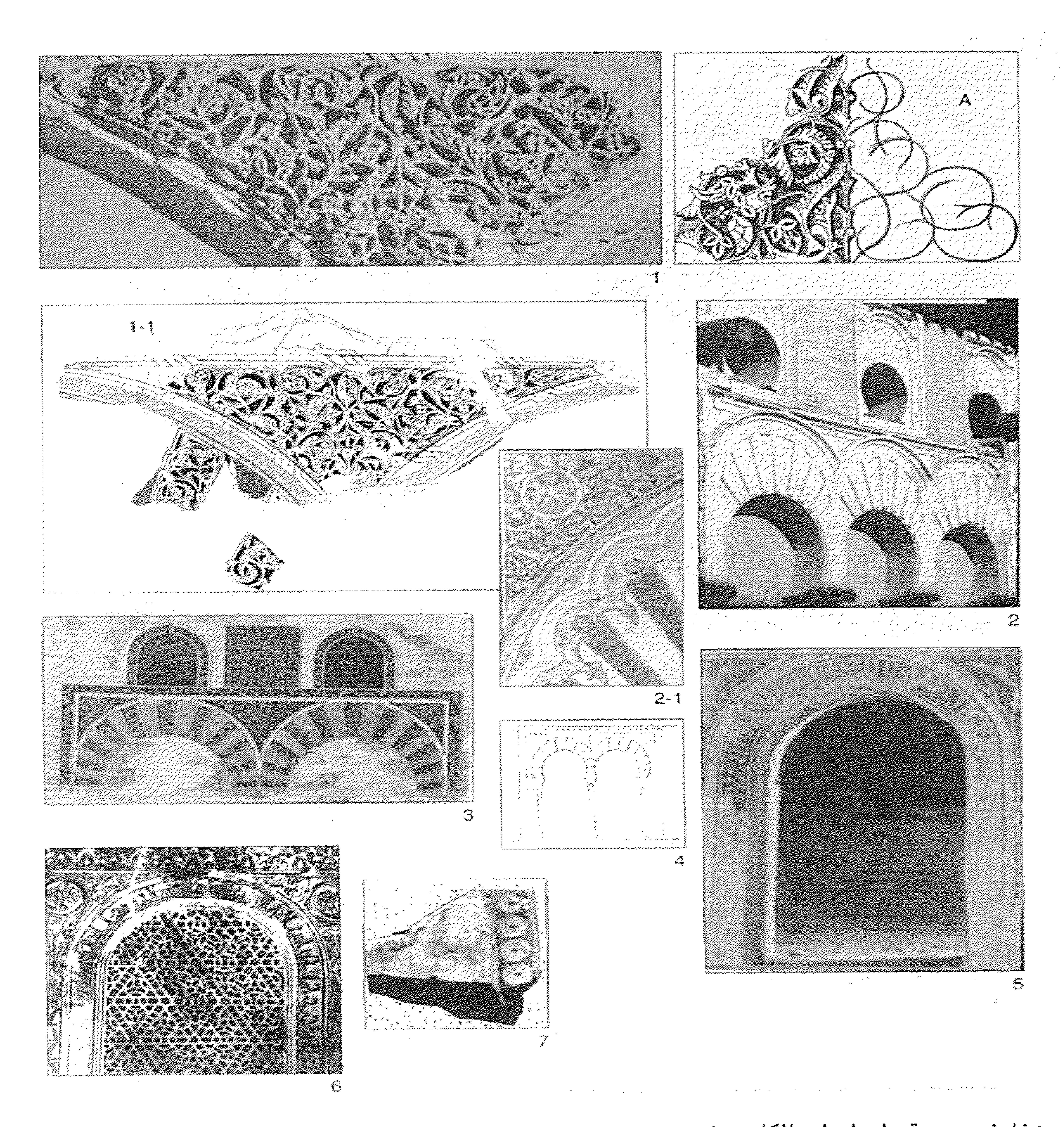
تيجان أعمدة ترجع إلى ق ١٢
٥- زخرفة جصية فى الكاستيخو (مرسية)
٦- قبة الباروديين



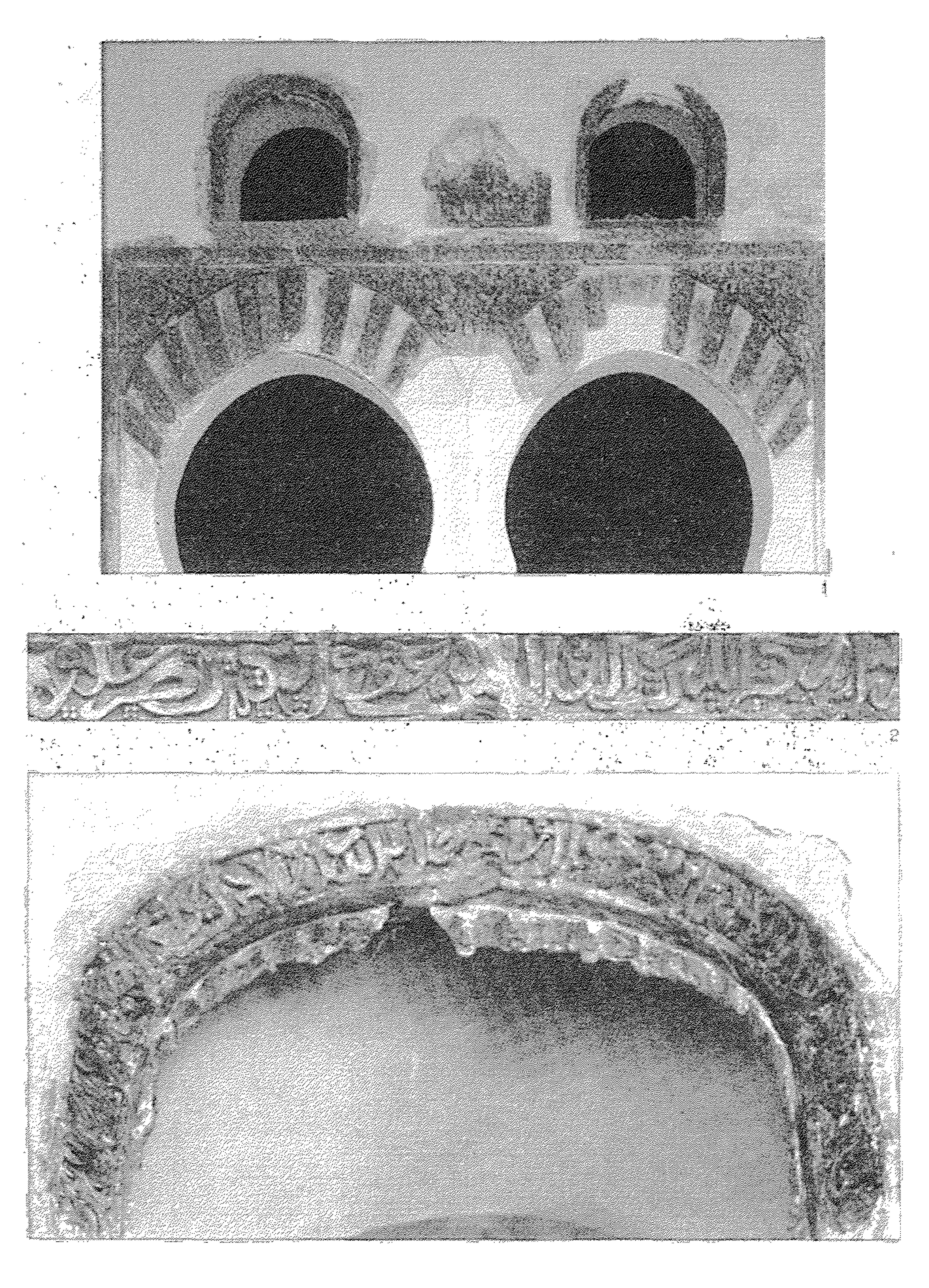
مخططات مستطيلة كقصور وصحون وحصون ٣،٢،١: الكاستيخو مرسية **A** قصر الزيدى أشير (الجزائر – ق ١٠) ٤ من منزل القديس نيكولاس (مرسية).
٥– حصن مونتى أجودو (مرسية) **B** حسن جزيرة سان فرناندو (قادش) **D** حصن شيرة – (بلنسية).



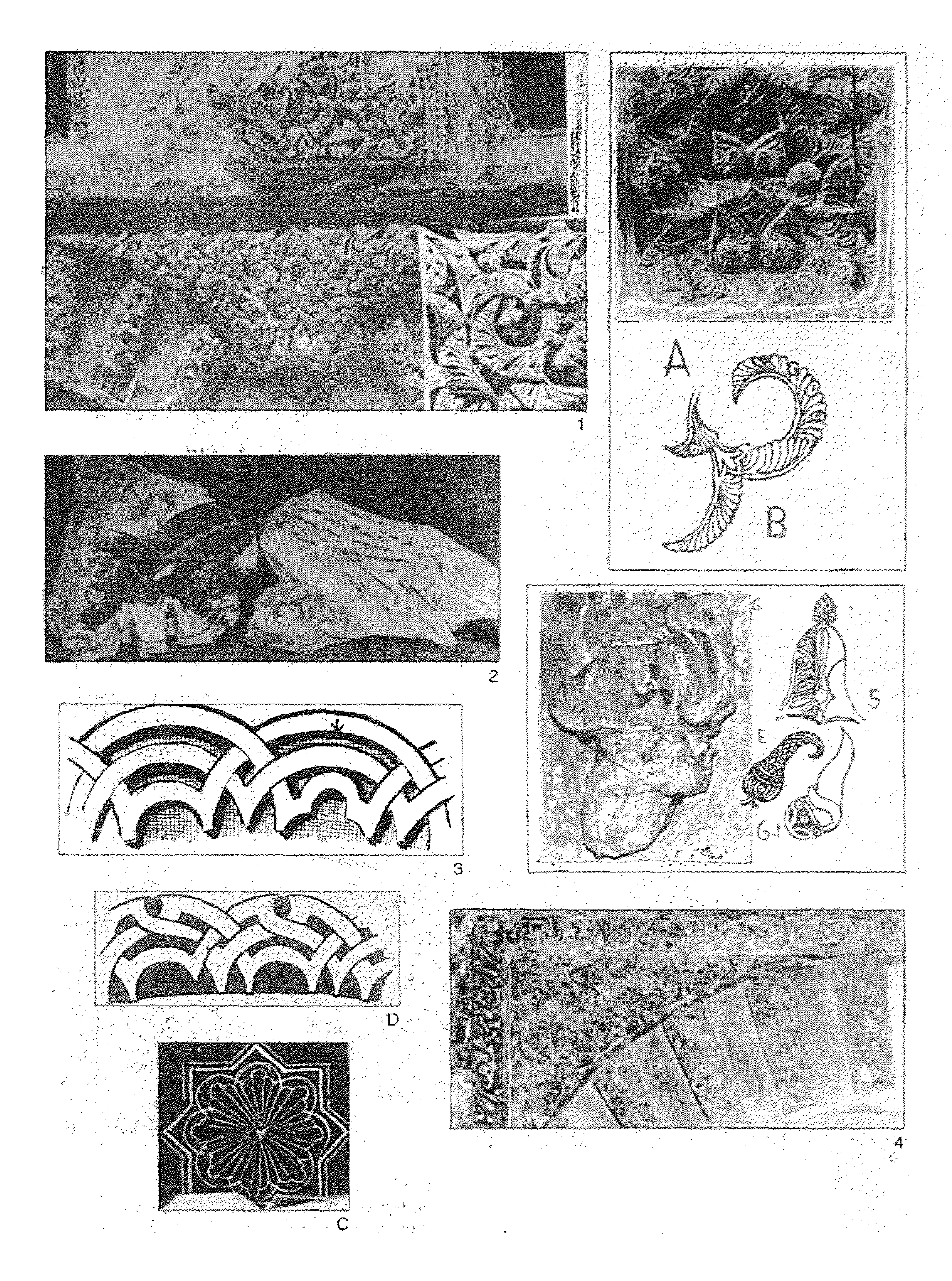
زخارف جصية ووزرات مدهونة
٢، ٣، ٤ الكاستيخو (مرسية)
٥، ٥-١ : الدار الصغرى (مرسية) من ٦ إلى ١١ وزرة فى الكاستيخو



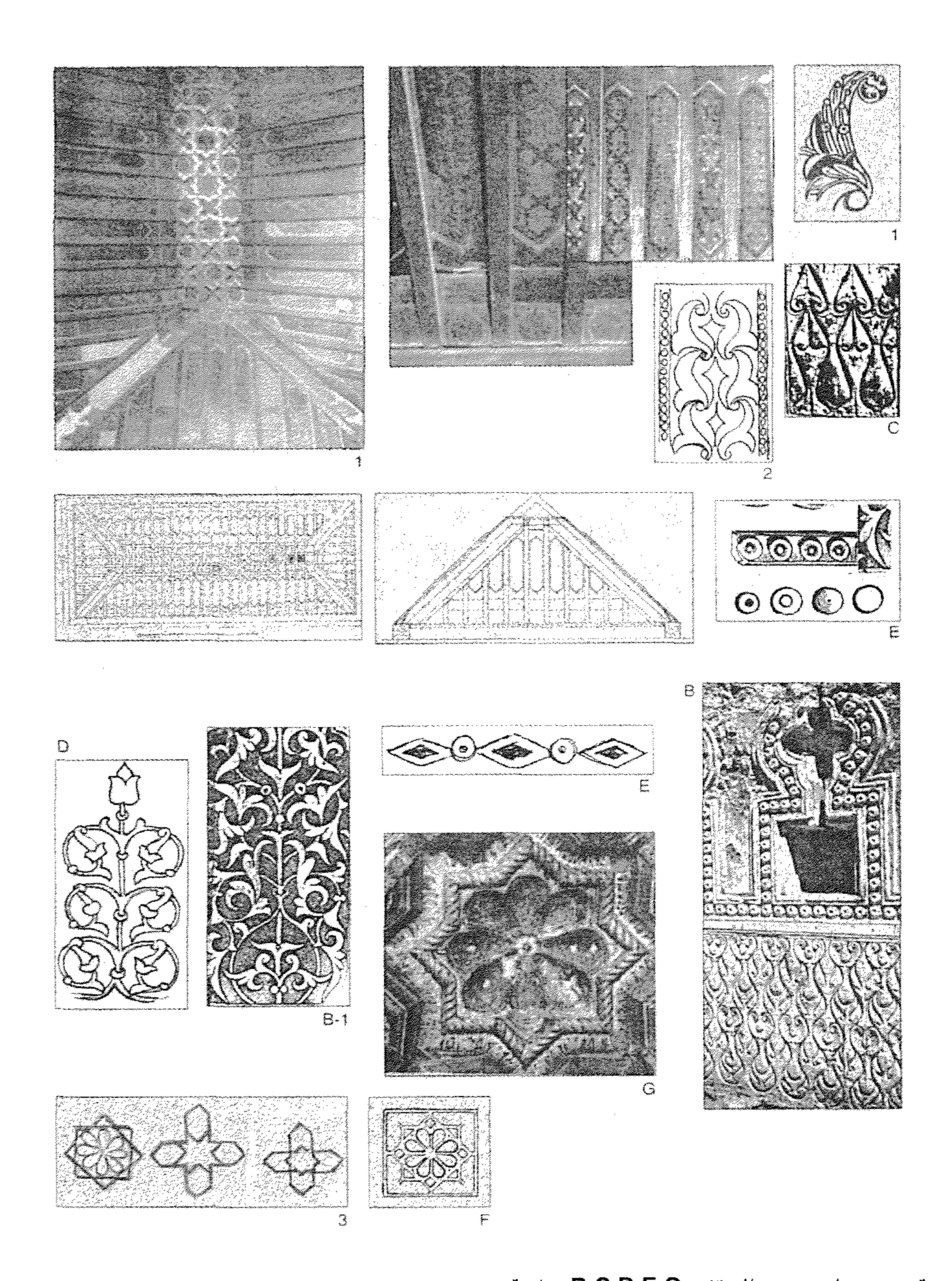
زخارف جصية: ١، ١-١ : الكاستيخو
٢- واجهة صحن الجص، ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٢)
٢-١ : عقد المحراب (مسجد بلمسان)
٣- واجهة قصر بينو إيرموسو (شاطبة)
٤- نافذة، واجهة خارجية بباب النبيذ (الحمراء)
٥- نافذة بكنيسة سان رومان المدجنة (طليطلة)
٦- الجامع الأزهر (القاهرة)
٧- رسم حائطى بقرطبة (ق١٢)
٨- من مسجد القرويين



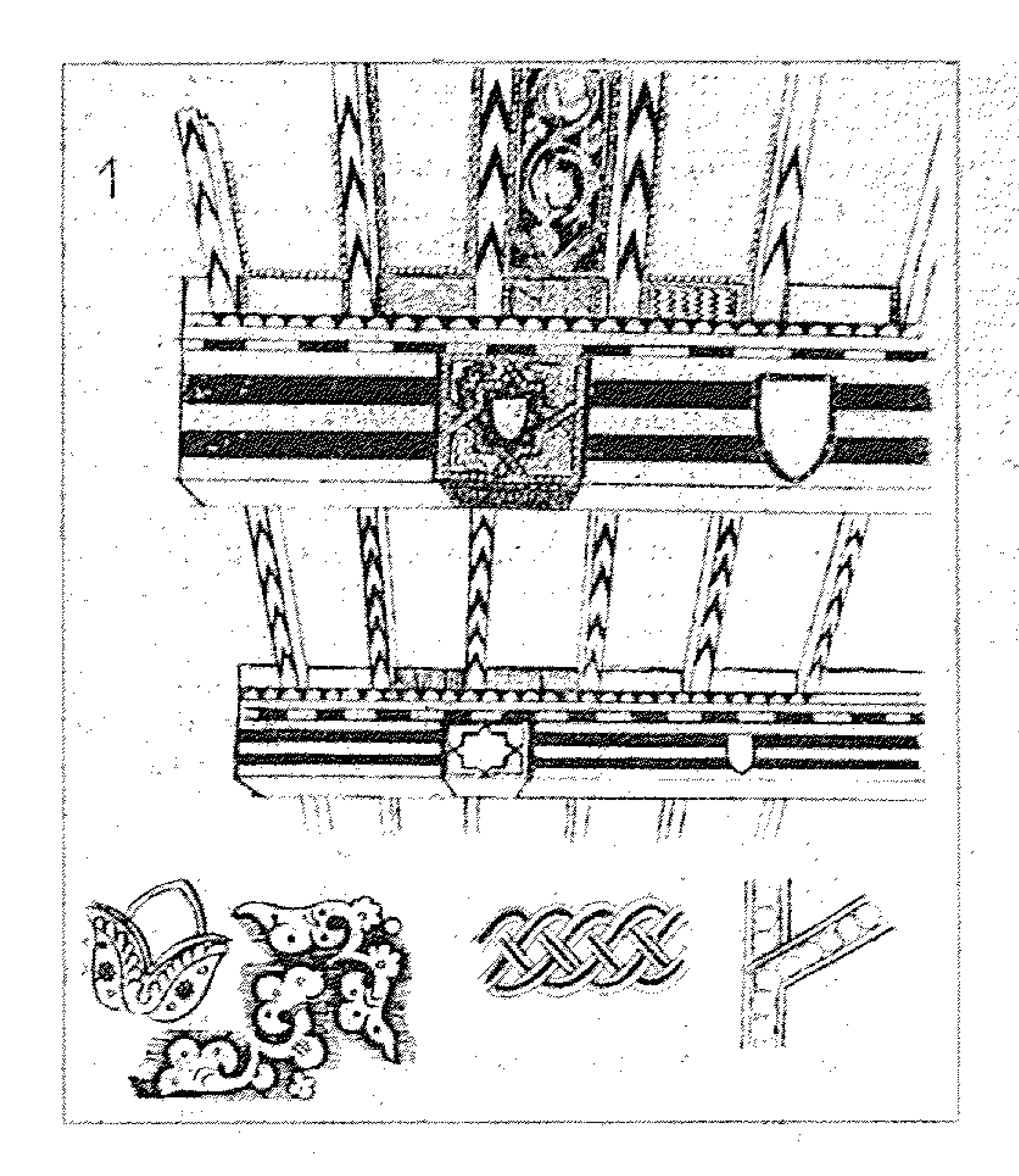
زخارف جصية: قصر بينو إير موسو (شاطبة)

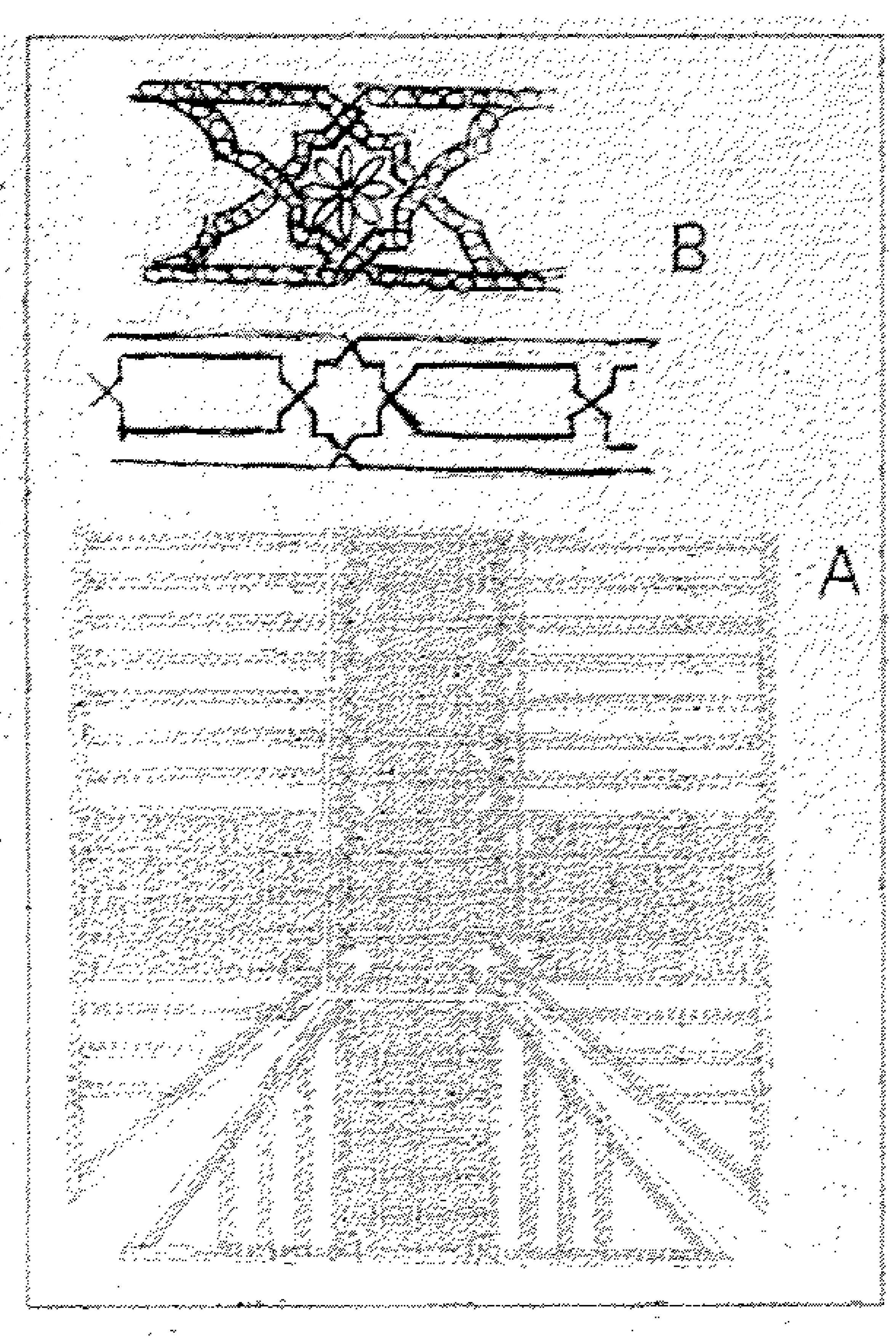


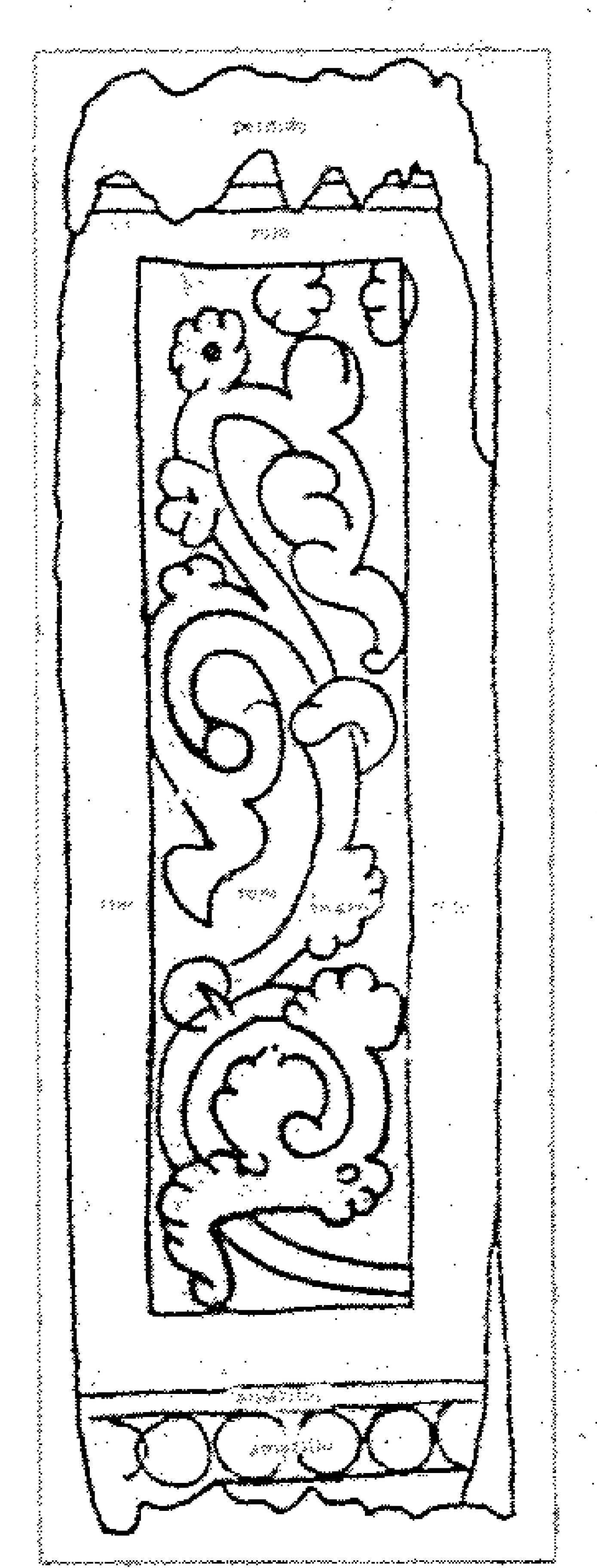
زخارف جصية: قصر بينو إيرموسو (شاطبة) **A,B,C,D,E** موازية

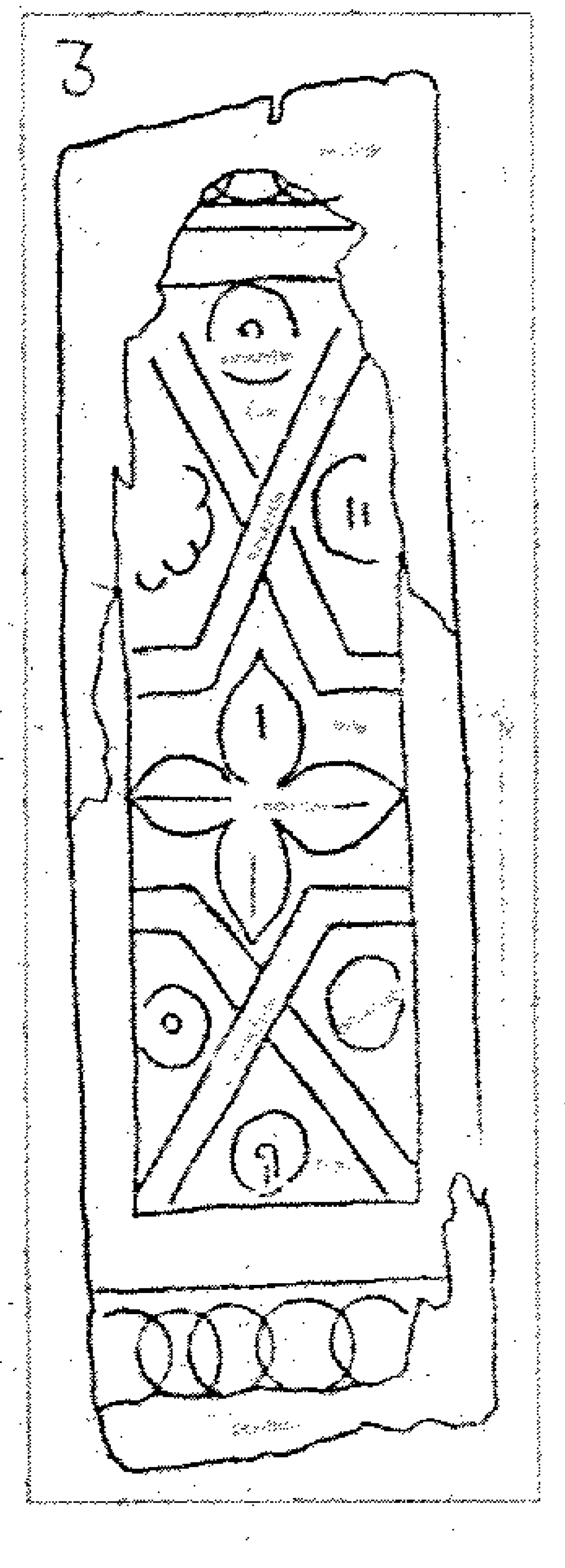


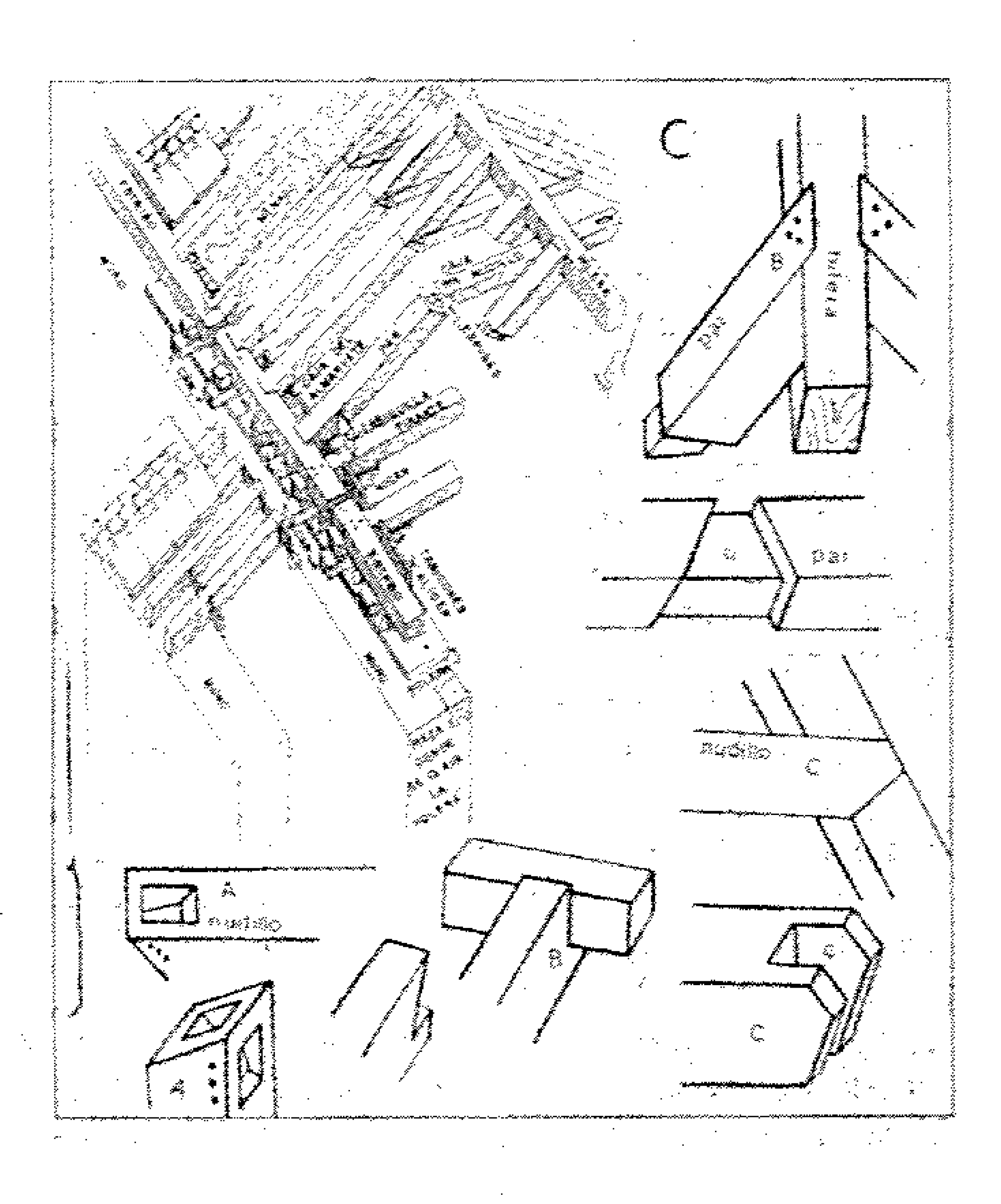
قصر بينو إيرموسو: السقف: **B,C,D,E,G** موازية.



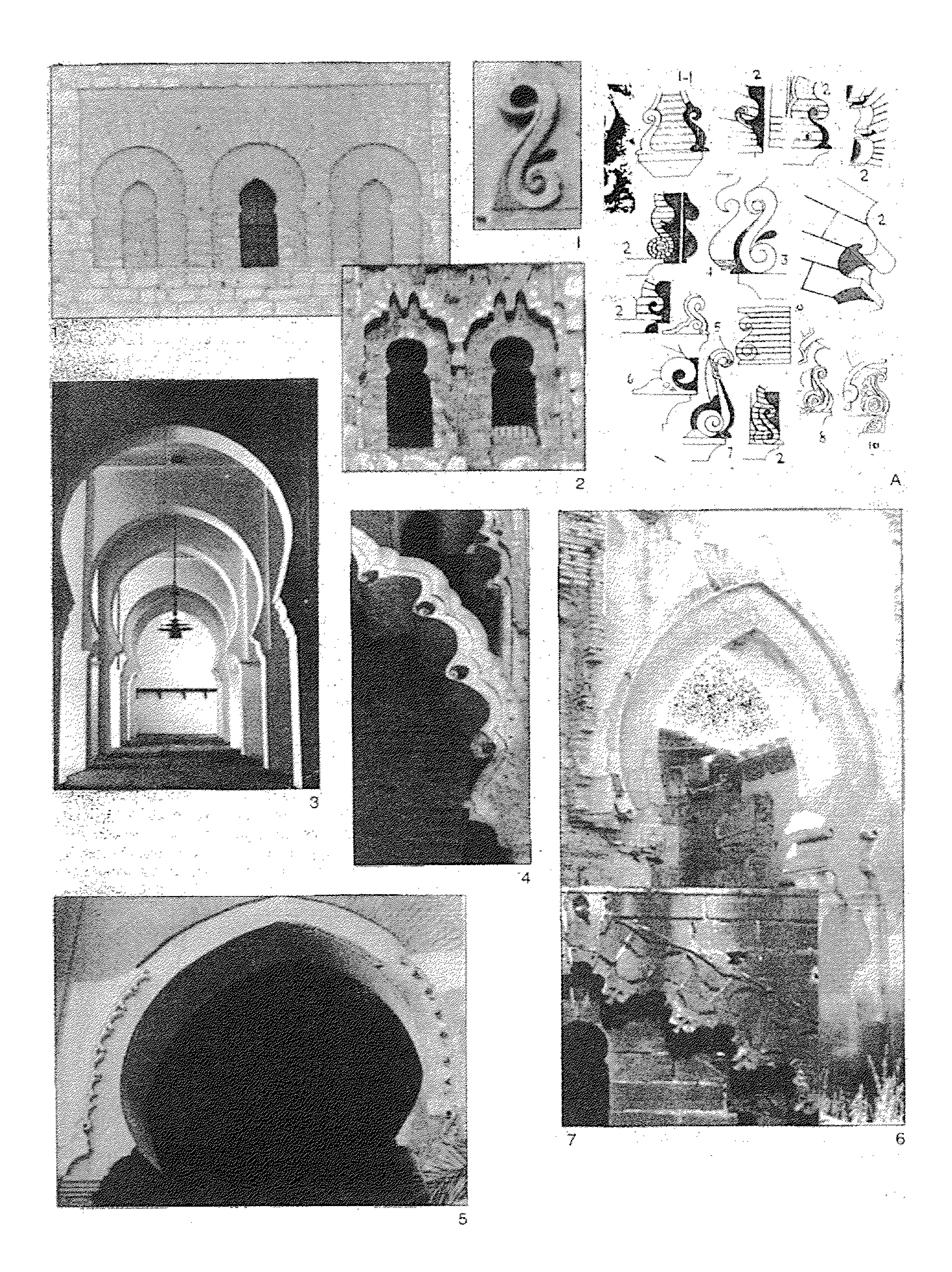




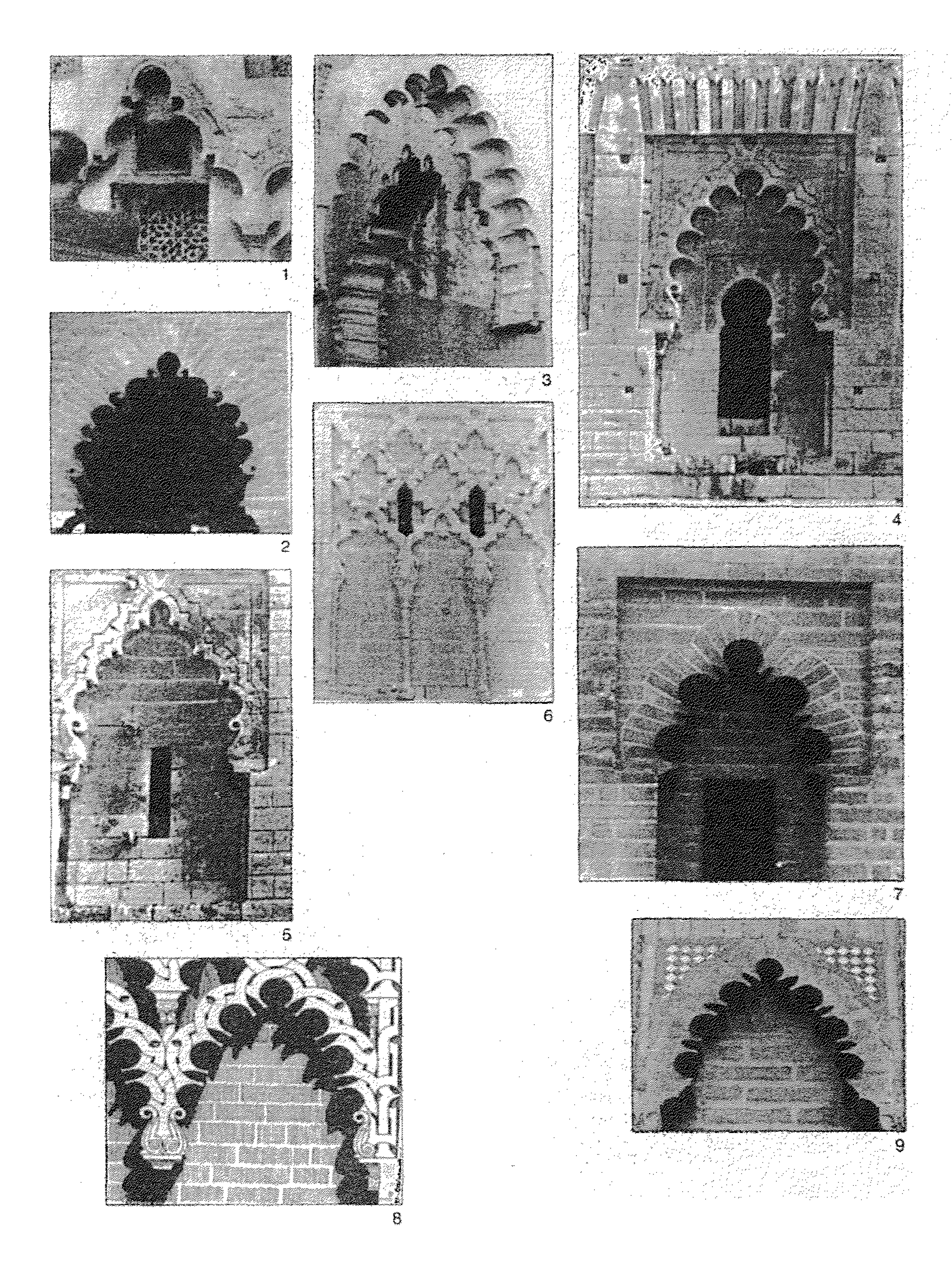




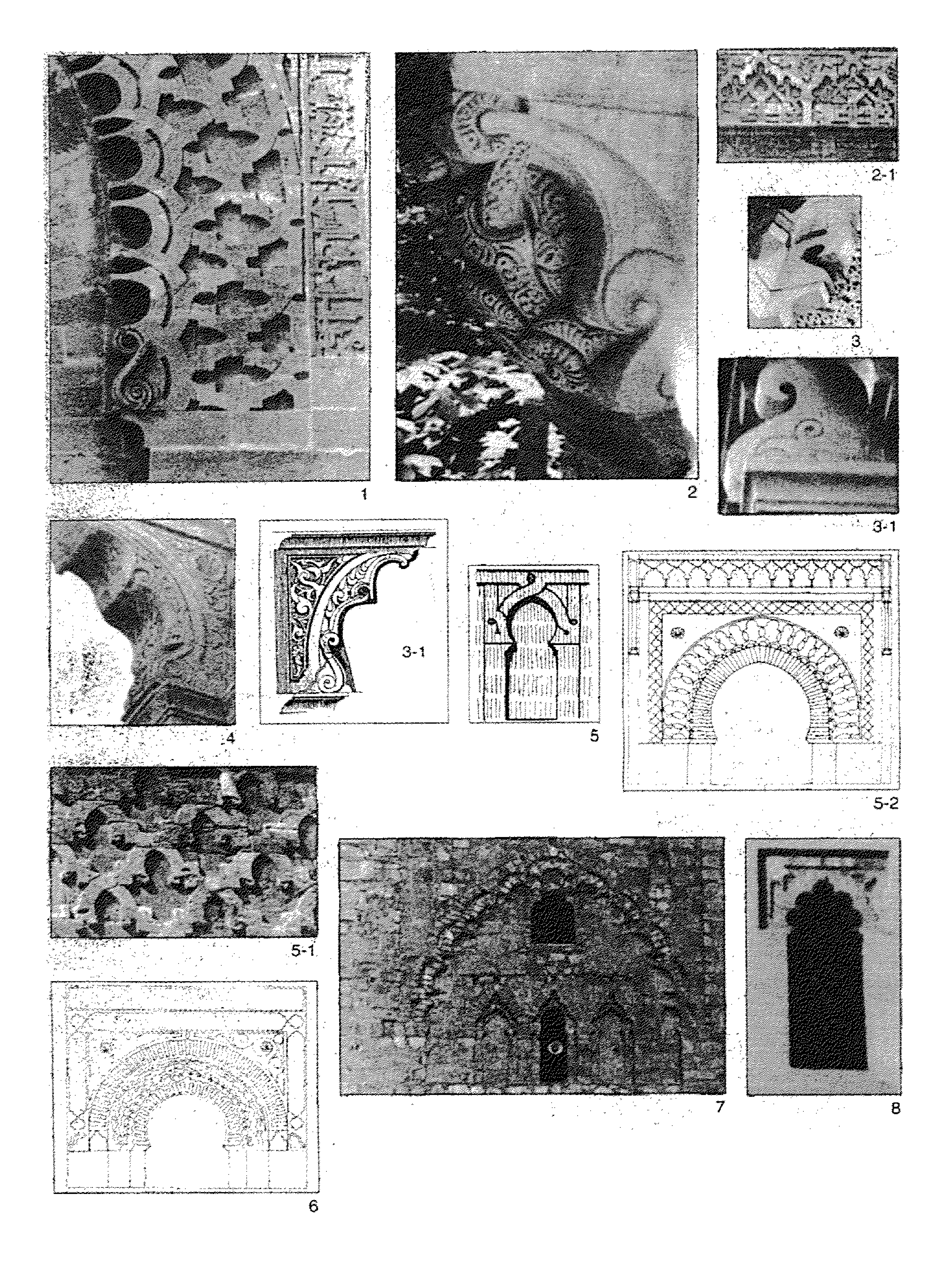
نظرية الأسقف فى شرق الأندلس **ABC** موازية



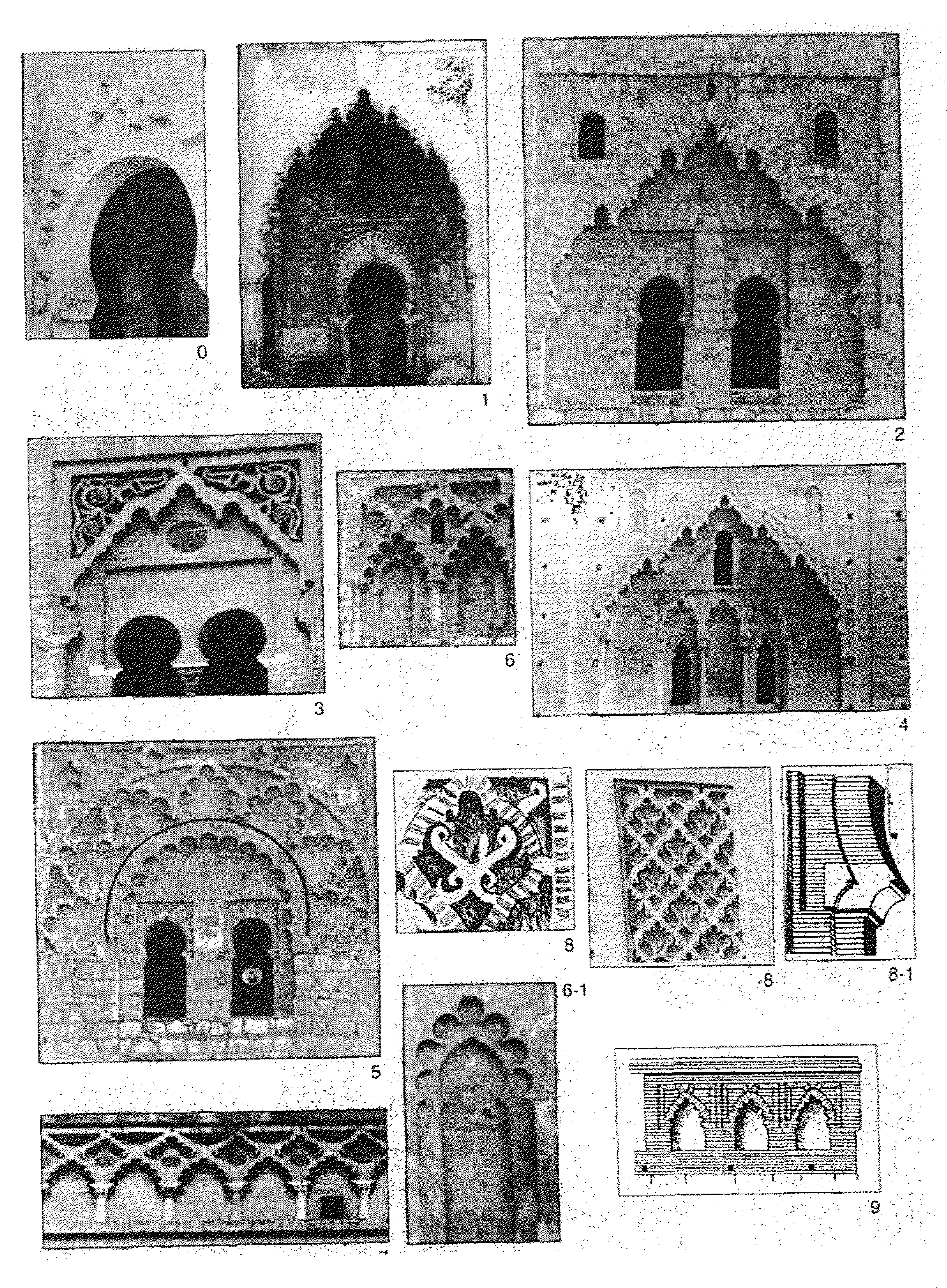
مكملات – عقود من القرن ١٢ – العمارة الدينية



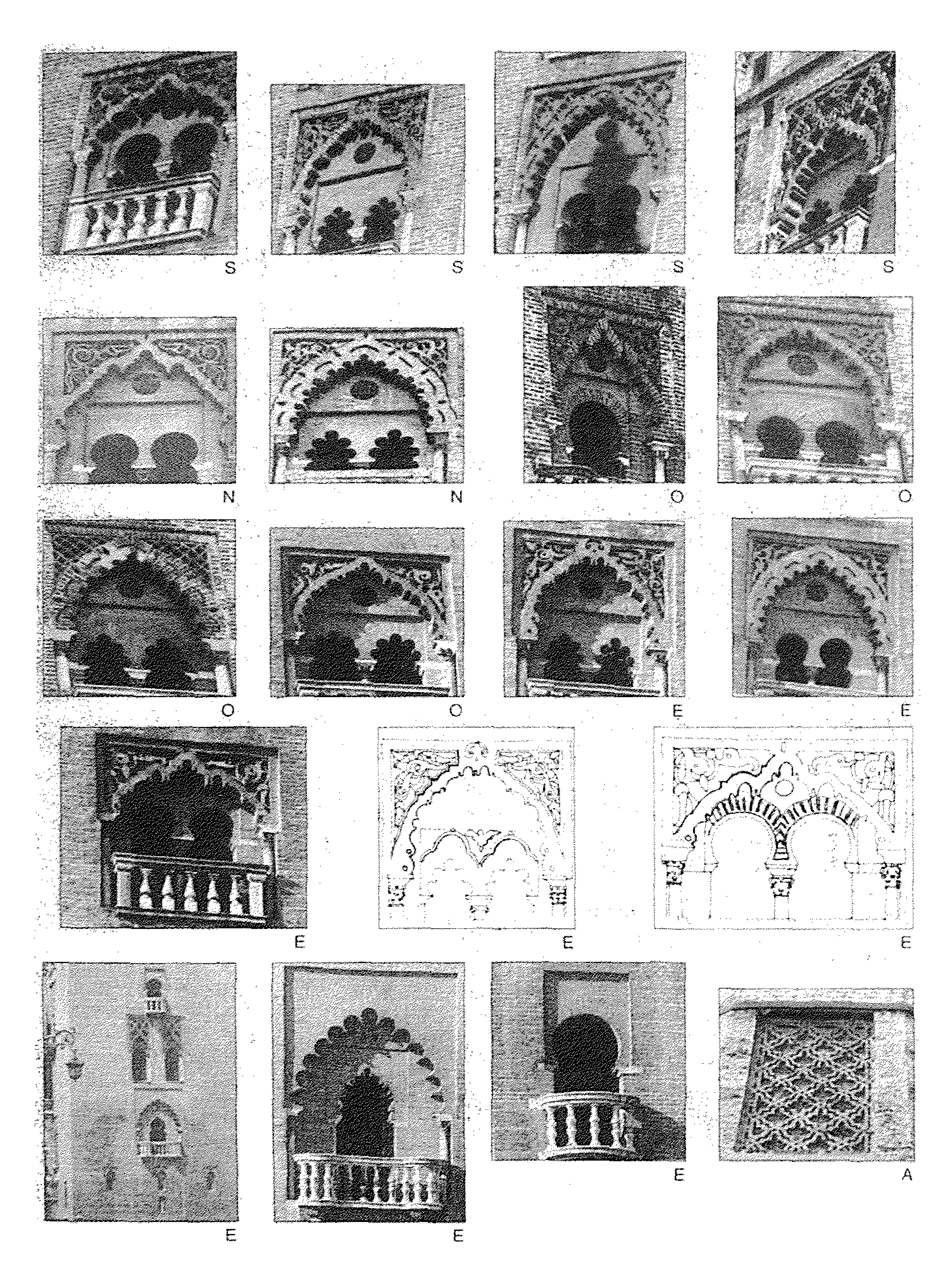
مكملات – عقود من القرن ١٢ – العمارة الدينية



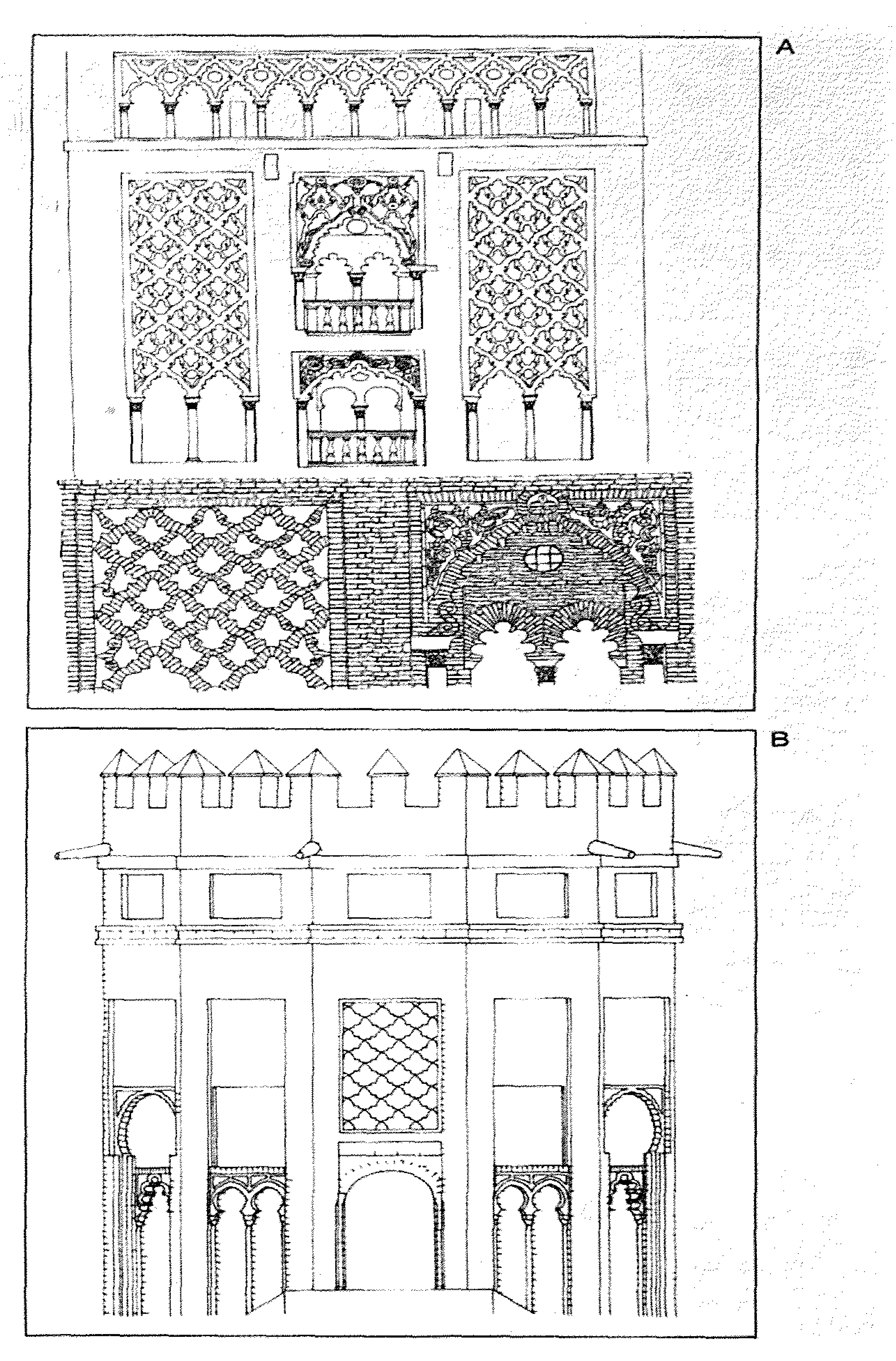
مكملات – عقود (قرن ١٢) عقود بوابات أسوار الرباط ومراكش، ٧ منارة الكتبية.



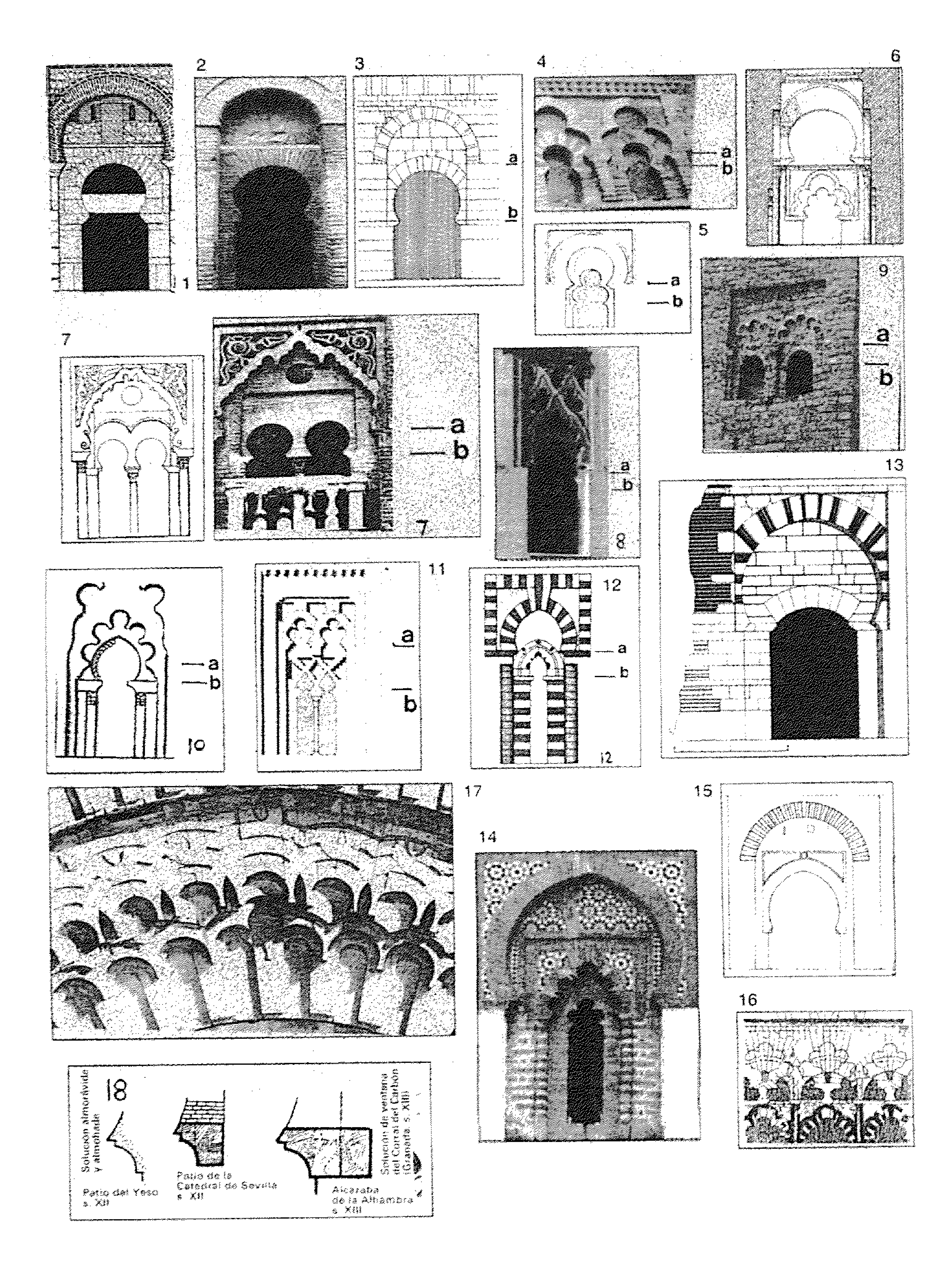
مكملات – عقود (قرن ١٢) العمارة الدينية. ٩، عقود عالية فى بوابة الثور (أسوار نبلة)



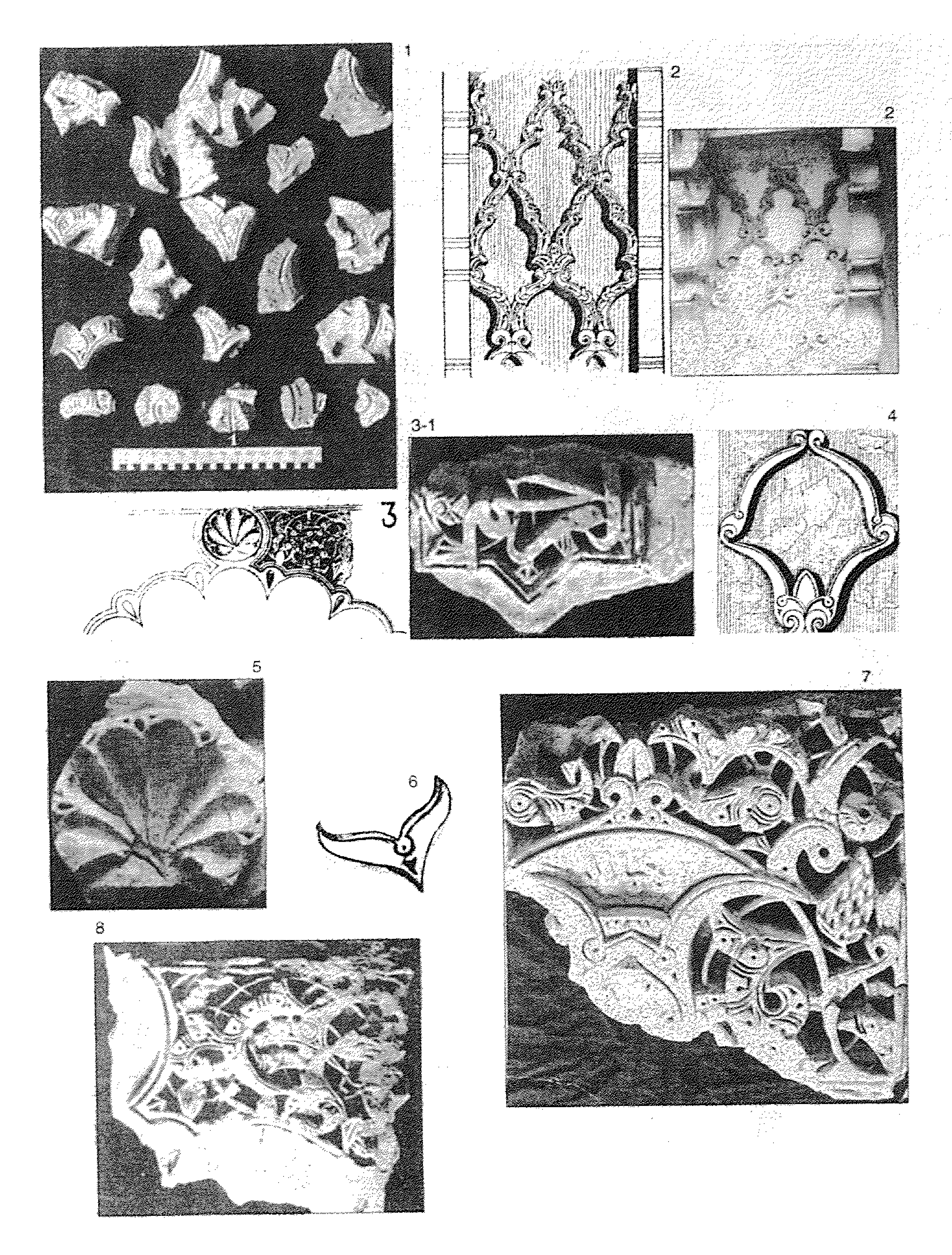
نوافذ فى الخيرالدا. **A** برج الذهب (إشبيلية)



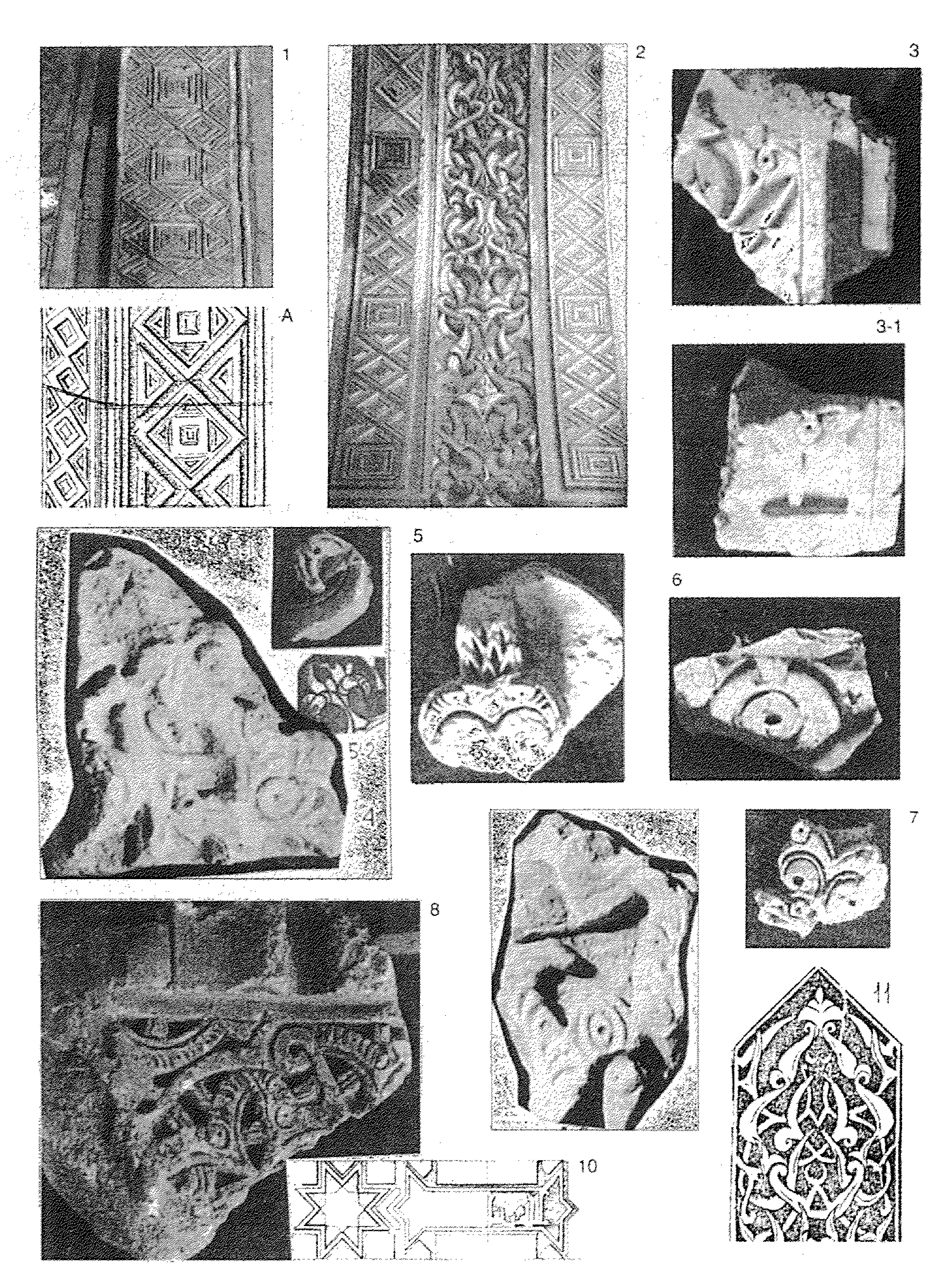
A : الخيرالدا (إشبيلية) (أ. ألماجرو وأ. خمنث) **B** : الطابق الثانى لبرج الذهب، إشبيلية (ب. بابون و م. أ. بابون)



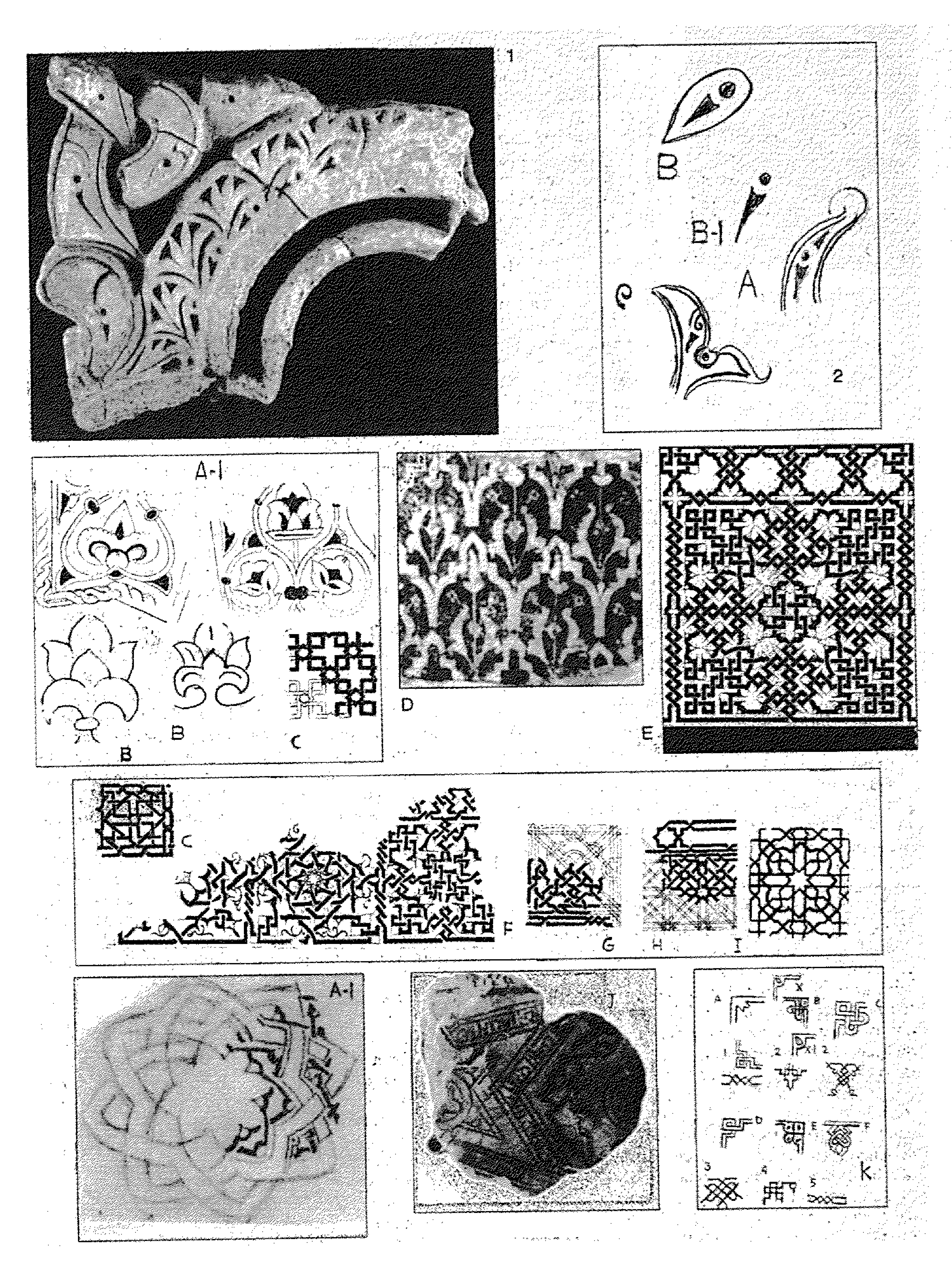
عقود متراكبة ذات حدائر على مستوى مختلف



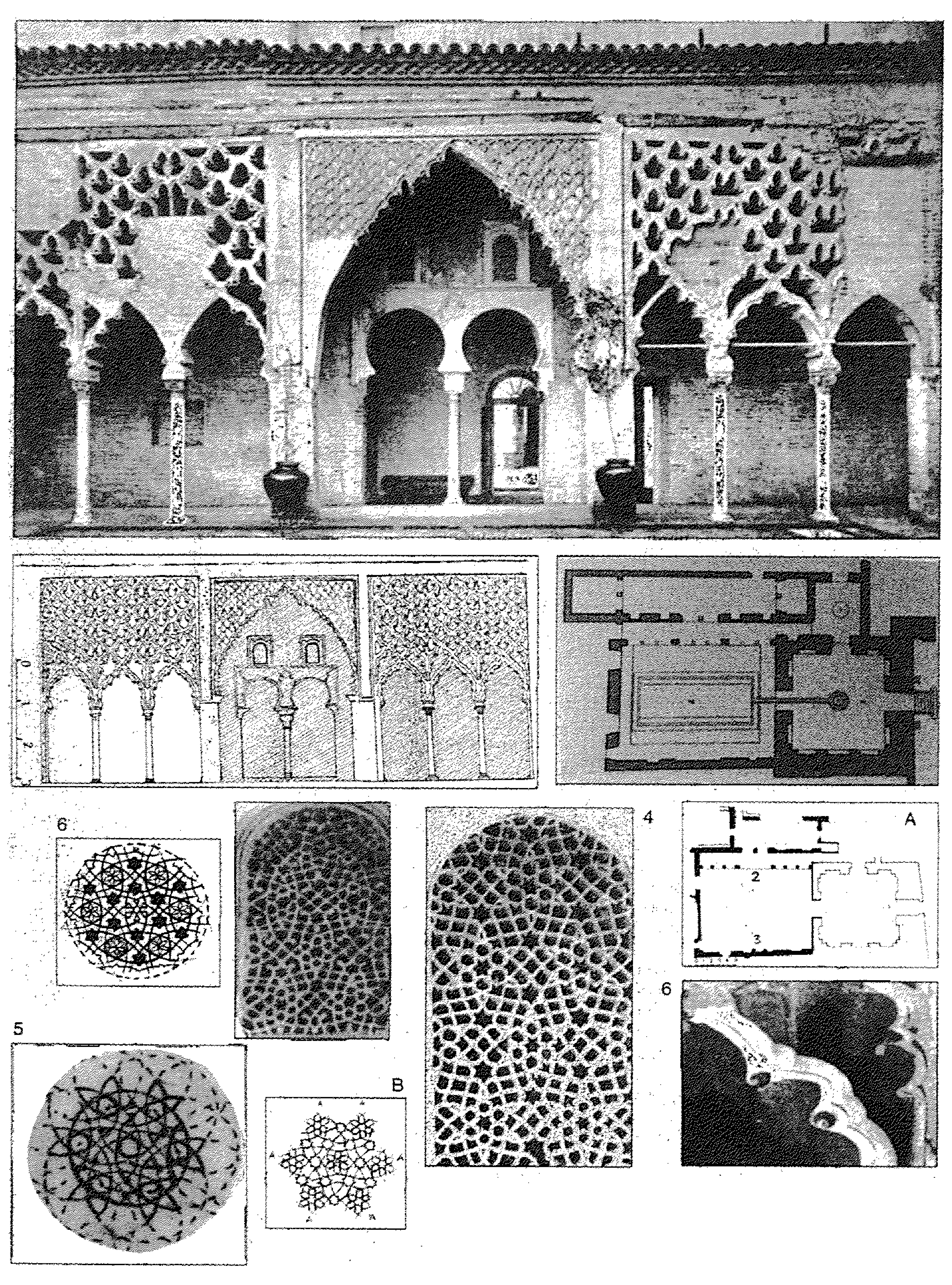
زخارف جصية



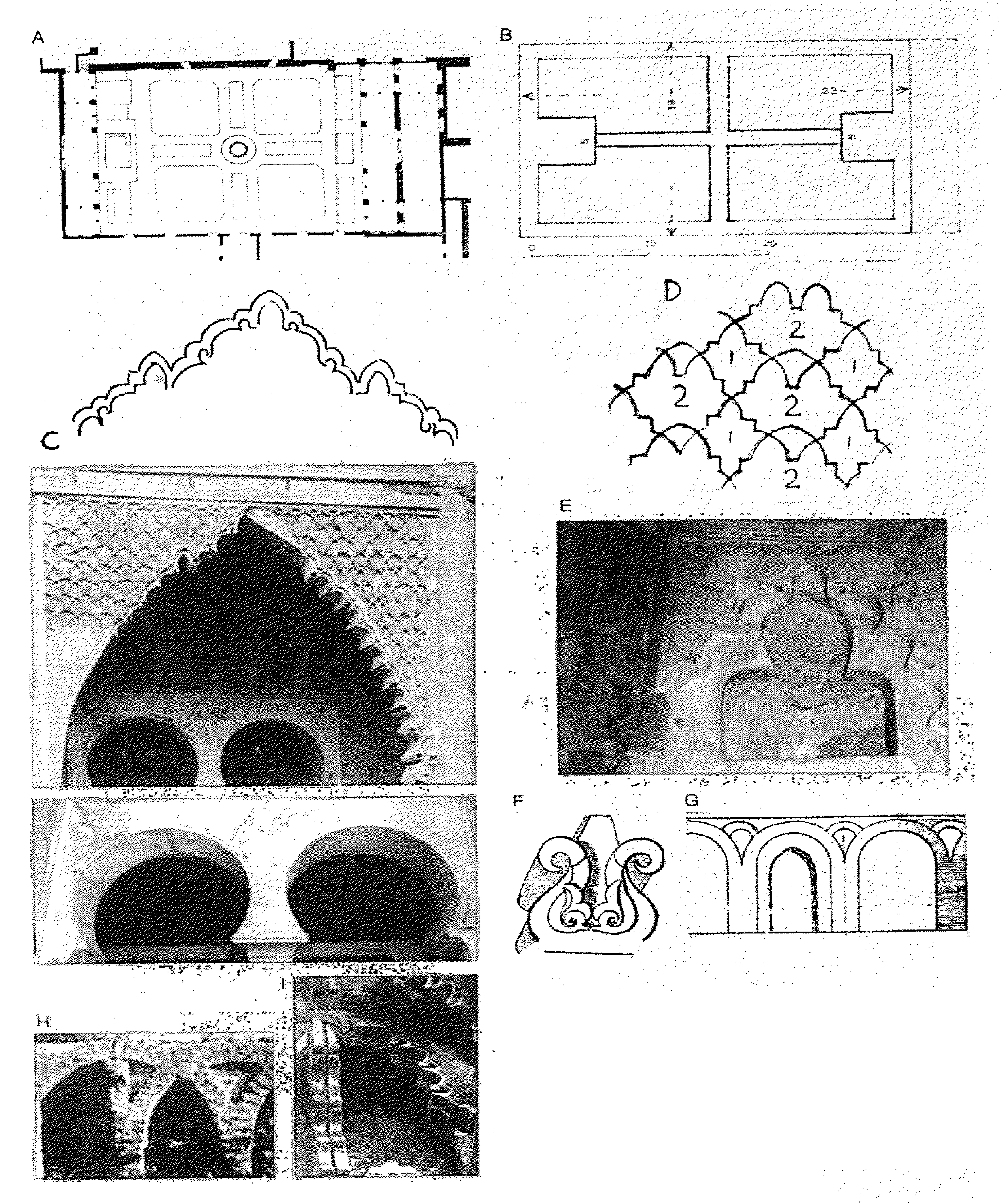
زخارف جصية



زخارف جصية ودهانات (ق ١٢)



صحن الجص (ألكاثار دى إشبيلية)
٦ مكملات (معبد سانت ماريا لابلانكا - طليطلة)



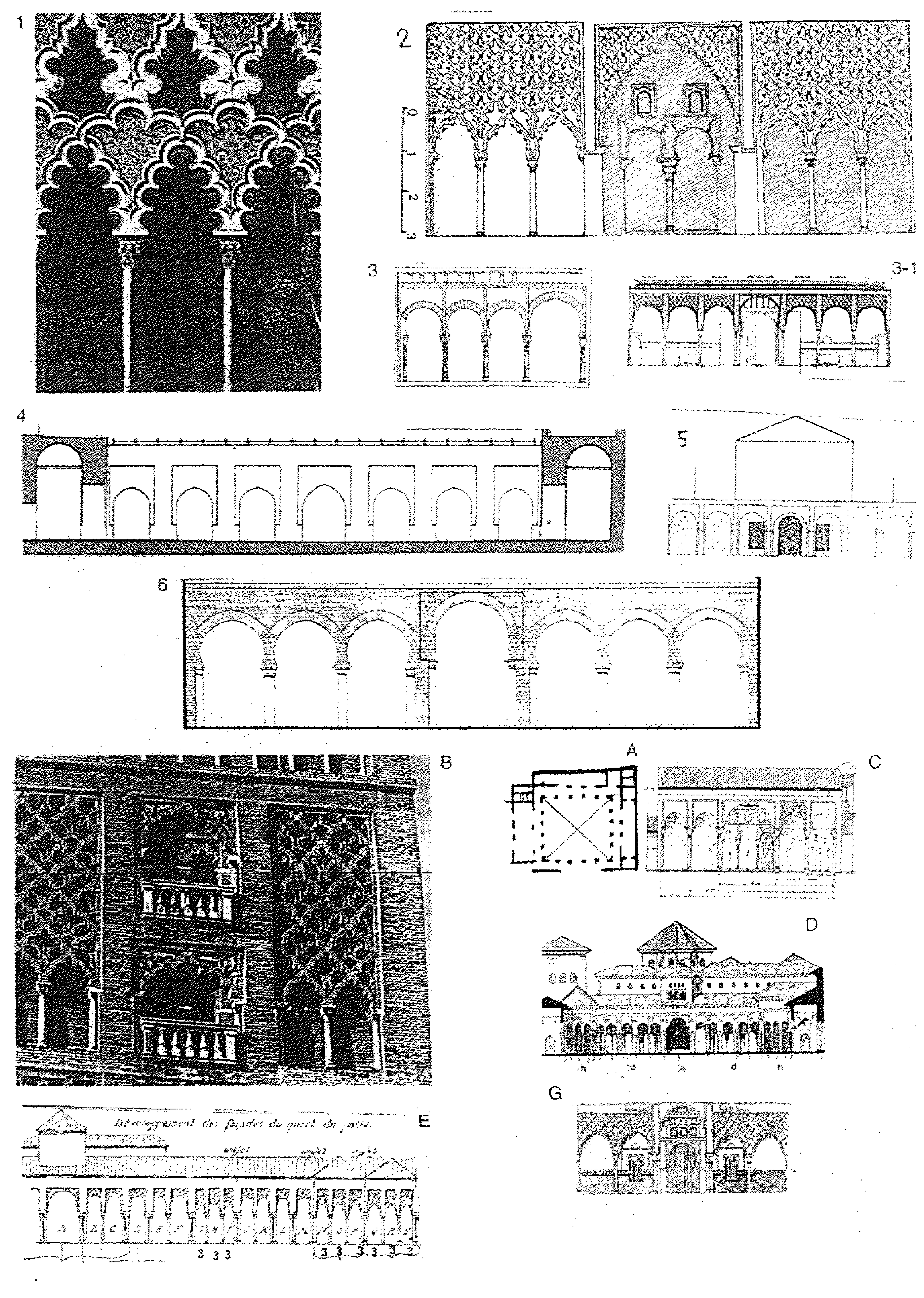
إشبيلية

B,A : الصحن الحديقة (منزل التعاقد - ألكاثار دى إشبيلية)

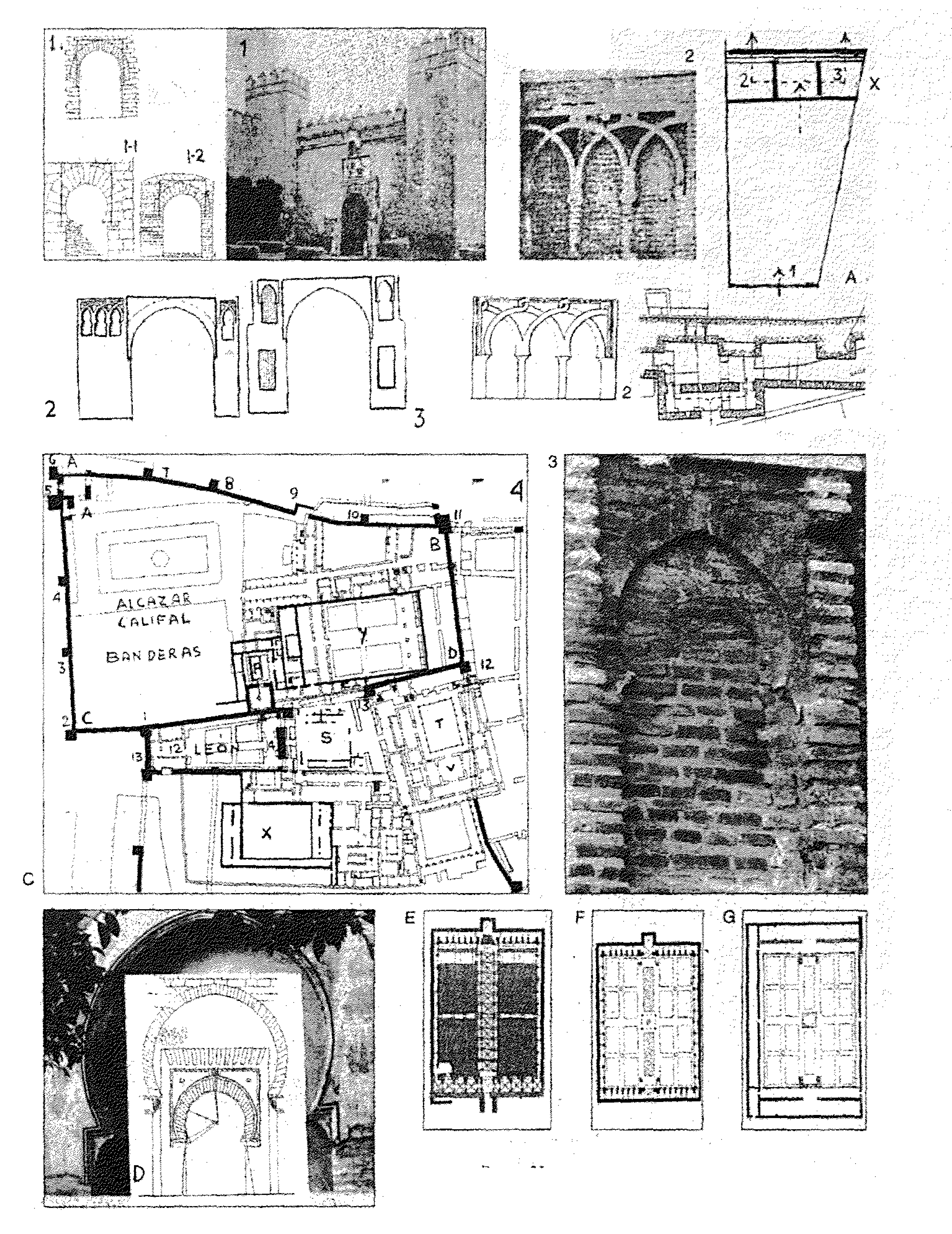
C صحن الجص

D نمط المعينات فى بائكة صحن الجص

G من حديقة الصحن (منزل التعاقد - ألكاثار دى إشبيلية) **E,H,I:** مكملات.



بوائك لصحون إسبانية إسلامية



منوعات من قصر إشبيلية.

الفصل الرابع

القرن الثالث عشر

الفن بعد عصر الموحدين - الفن النصرى - الفن المدجن

مدخل:

نشهد فى القرن الثالث عشر مبانٍ ومنشآت غير كثيرة لكنها تساعدنا على توثيق ما نقوله بشأن العمارة، خلافًا لما كانت عليه الفترة الانتقالية (نهاية الثانى عشر وبداية الثالث عشر أى الفترة اللاحقة مباشرة على عصر الموحدين وكذلك المنشآت التى شيدت فى بداية عصر الناصريين حيث كانت غرناطة هى المسرح الرئيسى. تفككت أواصر دولة الموحدين خلال الفترة من ١٢٢٤م حتى ١٢٣٢م. ويمكن القول بأنها انتهت فى غرناطة عام ١٢٤٧م بانسحاب الموحدين إلى الشاطئ الآخر من مضيق جبل طارق. وقد أعلن محمد بن يوسف بن نصر الأحمر - محمد الأول - نفسه سلطانًا فى أرجونة Arjona عام (١٢٣٢م)، ثم احتل غرناطة عام ١٢٣٧م وجعلها عاصمة ملكه الجديد أو بعد عامين من وفاة ابن هود، حاكم مرسية وألميرية، قام بضم هذه الأخيرة إلى مملكته ثم لحقت بها ملقة بعد وقت قصير، وهكذا بدأت المملكة الناصرية وعاصمتها غرناطة على يد محمد الأول، غير أننا يجب ألا نتحدث فى تلك الآونة عن مولد فن ناصرى، ذلك أن هذه الأسرة الحاكمة الجديدة سارت على النهج الموحدى، والدليل على هذا أن قصبة "السبيكة" التى أنشأها محمد الأول وابنه محمد الثانى (١٢٧٣-١٣٠٢م) كانت على شاكلة العمارة الحربية فى عصر الموحدين، أى أننا يجب علينا أن نتحدث عن عملية نشوء لفن تطور فى غرناطة على مدار القرن الثالث عشر الذى عنه ينبثق التيار الفنى الحقيقى الذى يطلق عليه الفن الناصرى، والذى تتجلى ملامحه خلال القرن الرابع عشر داخل أسوار قصر الحمراء، وهو قصر قد سبقته منشآت أخرى فى المدينة خلال العقود الأخيرة من القرن الثالث عشر. ومن يجرؤ من أهالى غرناطة على القول اليوم بأن هذا موحدى وذلك سابق على الفن

الناصرى، وذلك الصنف الثالث ناصرى؟ تحتفظ غرناطة من العصر الموحدى بالزخارف الجصية فى قطاع الماورور أسفل "البرج الأقحوانى" إلى جوار الحمراء، وبناء على هذا رأى كل من جومث مورينو و ج. مارسيه أن المركز الأول فى بداية الزخارف الجصية أو الزخرفة المعمارية خلال القرن الثانى عشر كان فى غرناطة، وهنا ربما كان علينا أن نضع فى الاعتبار الخطوط المعمارية لواجهة باب الرحلة التى زالت من الوجود والتى عادة ما تنسب إلى الناصرى يوسف الأول.

وتشيرد الحوليات العربية والشعراء العرب إلى القصور الموحدية الغرناطية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر وهى مبانٍ زالت من الوجود، حيث يحدثنا ابن الخطيب (ق ١٤) عن جميع المنشآت الرئيسية فى غرناطة التى مردها إلى الموحدين، وكان بعضها يقع خارج الأسوار طبقًا لما أورده كل من ابن جيّاب وابن زمرك، وكان يسكن تلك المبانٍ خلال القرن الرابع عشر سلاطين الناصريين الذين يقيمون فى الحمراء، وهنا نجد أن غرناطة النصف الأول من القرن الثالث عشر مجموعة من المبانٍ الملكية التى ترجع إلى عصور مختلفة، وربما كان ذلك على شاكلة ما حدث فى قصر إشبيلية، حيث اجتمعت عدة مبانٍ على أرض مسوّرة قبل ذلك داخل حدود المدينة وفى تلك المساحة الواسعة "نجد" **Nayd** إلى جوار نهر شنيل وربض الفخّاريين (مخطط) دون أن نهمل ذكر هضبة السبيكة فى الحمراء وهى المنطقة التى ظهرت بها الزخارف الجصية (ق ١٣) وفى بهو السباع بالتحديد نجد مخططًا ذا مساحات وأبعاد تشبه ما عليه الصحون ذات الحدائق فى عصرى المرابطين والموحدين من تلك التى تناولناها بالدراسة، ففى نجد قام الموحدى عبد الواحد، الشهير بلقب المجلو، ببناء قصر شنيل وما أطلق عليه البيت الأبيض وقد احتوت كل وحدة معمارية منهما على منطقة خضراء تحيط ببركة وقبة ملكية، خلال القرن الثالث عشر، كما أشار ابن الخطيب إلى أن أبا إبراهيم إسحق شيد قصر "سعيد" عام ١٢١٨م خارج أسوار المدينة، ومن جانبها تحدثنا ماريا خيسوس روبيرا عن تلك المنطقة الجغرافية خلال السنوات الأولى من

القرن الرابع عشر مشيرة إلى بناء القصر الناصرى لمحمد الثالث. غير أنه من غير المجدى أن نلحّ على مثل تلك الروايات التى تتحدث عن مبانٍ أتت عليها عمليات التعمير المتلاحقة عبر الأزمنة والعصور، وعلى أية حال يجب أن نأخذ فى الاعتبار نموذج مصلى أسونثيون دى لاس أويلجاس ببرغش وهو عبارة عن قبة مفترضة لقصر أقامه العرفاء الأندلسيون للملك ألفونسو الثامن. وإذا ما تأملنا المرحلة الانتقالية بين الموحدين والناصريين لوجدنا أن برج الغرفة "الملكية للقديس دومنجو" يستحق منا كل اهتمام، وهو ما بقى من مقر إقامة أميرى يحمل بصمات واضحة للفن فى عصر الموحدين. وسوف نتحدث فى الصفحات التالية عن الجدل الدائر حول تاريخ إقامة ما بقى من مبانٍ غرناطية قليلة ترجع للقرن الثالث عشر وعلى رأسها "الغرفة الملكية" هذا إذا ما كانت قد أقيمت بالفعل فى الفترة السابقة مباشرة على العصر الناصرى أو "ما بعد عصر الموحدين" مع تأثيرات فنية لذلك العصر "الموحدى"، وهذا المصطلح نستخدمه بمعنى معين وهو أنه يشمل الفن الموحدى فى العصر المتأخر أو ما بقى سمات تشكيلية وفنية تجاوزت حدود غرناطة. وإذا ما نظرنا إلى المنشآت التى أقيمت فى مدن أو أقاليم أخرى داخل حدود الأندلس آنذاك وبدون استبعاد للمغرب **Magreb** لوجدنا أن مصطلح "الموحدى" ينطبق على ما نقول.

أما الوضع فى إشبيلية فهو جد مختلف، وقد صمتت عنه الحوليات، كما لا نجد أية أطلال أو بقايا قصور يمكن أن تشير إلى توقف النشاط المعمارى فى المدينة خلال القرن الثالث عشر أى قبل غزو فرناندو الثالث لها وبعده (١٢٤٧م). وعندما ننظر إلى ذلك البناء الفريد وهو برج الذهب الواقع على ضفاف نهر الوادى الكبير (تأسس عام ١٢٢٠م) كمثال متأخر على العمارة الموحدية، لوجدنا أنه من غير المعقول ألا يُحْدِث تأثيراً مباشراً فى المدينة. كما نجد أيضًا "مصلى أسونثيون دى لاس أويلجاس ببرغش" الذى أقيم خلال العقد الأخير من القرن الثانى عشر على يد عرفاء نرى أنهم إشبيليون تربّوا على أصول الفن الموحدى. ومن غير المحتمل أيضًا ألا تترك القصور الحضرية والريفية خلال عصر المعتمد بن عباد والعصر الموحدى أى أثر فى

المدينة قبل عام ١٢٤٨م، وقد سدّ هذا الفراغ وجود قصور مدجنة ترجع إلى القرن الرابع عشر بها قبابها التى تسير على نهج القباب التى ترجع لقرون سابقة، وبها كذلك زخارف جصية تتسم بالثراء، كما أنها إضافة إلى معاصرتها للحمراء تحمل بصمات محلية ترجع إلى القرن الثالث عشر. وهناك زخرفة جصية طليطلية ترجع إلى القرن الثالث عشر تحمل حروفًا بها اسم "تاجر من بايونة"، وقد تم اكتشافها فى أحدى بوائك صحن شجر البرتقال بالكاتدرائية، إلا أنها - أى تلك الزخارف - تحمل ملامح هى النقيض لذلك الجمود المفترض، كما أننا نضيف إلى ذلك أن هناك تأثيرا موحديا ضخما فى الزخارف الجصية المدجنة التى ترجع إلى القرن الرابع عشر، وهى كلها تضم خلفية من السعفات المدببة ذات الأسلوب المتكامل الذى يرجع إلى القرن الثانى عشر التى شهدناها فى بنود الفصل السابق من هذا الكتاب، إضافة إلى العقود ذات الخطوط المتعددة أو "ذات الستارة" والعقود الحدوية وذات الفصوص التى لا توجد فى الحمراء فى تلك الفترة. كما لا يمكن الصمت عن الإشارة إلى أن التأثير الإشبيلى كان أكثر من الغرناطى، فى الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر، فى عدد من الآثار فى القاهرة حيث تحمل سمات مشتركة وتأثيرات قام بها المهاجرون من الأيدى العاملة الأندلسية التى أخذت تقيم فى هذه المدينة ابتداء من النصف الثانى من القرن الثانى عشر، كما أنها اتسمت بالنشاط المكثف خلال القرنين التاليين، ومن خلال نماذج مثل التى نجدها فى تلك الزخارف الغرناطية فى الغرفة الملكية ومنزل جيرونا وميز "العملاق" فى رندة يمكن لنا متابعة التطورات التى عاشتها الزخارف الآثارية الإسبانية الإسلامية خلال مرحلة الانتقال الموحدية الناصرية، وبالتالى تملأ بطريقة جزئية ذلك الفراغ الفنى الذى نلاحظه فى كل من غرناطة وإشبيلية. وإذا ما توجهنا لقرطبة لوجدنا أنها خضعت لسيطرة فرناندو الثالث عليها عام ١٢٣٧م، كما كان بها بعض الزخارف الموحدية ومنها تلك التى قمنا بتحليلها فى ساحة الشهداء CampodeMartires، غير أنها لم تمارس نشاطا فنيا يذكر خلال القرن الثالث عشر إذا ما استثنينا من ذلك "المصلى الملكى" الذى أقيم فى المسجد الجامع بقرطبة وهو

مصلى يرى كل من جومث مورينو وتورّس بالباس أنه يرجع إلى عصر الملك ألفونسو الحكيم (العاشر) غير أنه خضع لعدة تعديلات أمر بها إنريكى الثانى عام ١٣٧٢م.

وماذا عن مسجد فينيانا Finana فى ألمرية؟. جرت العادة على اعتباره ناصرياً، ثم جاءت كارمن بارثلو وأعدت دراسة خرجت بها أنه مسجد يرجع إلى عصر الموحدين (وبالتحديد خلال الفترة من ١١٨٠م حتى ١٢٢٤م) ثم جاء ضم بلدة فينيانا التى يحمل المسجد اسمها إلى مملكة غرناطة عام ١٢٣٩م. ومن جانبه يرى تورّس بالباس أن المسجد يرجع إلى القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر رغم أنه لم يدرس جيداً الزخارف الجصية به. وإذا ما تأملنا المسجد اليوم بعد الدراسة التى نشرها كل من خيل ألبرّاثين وكارمن بارثلو لوجدناه ذا عمارة إقليمية له عقود حدوية بدون طنف اللهم إلا إذا كان قد أزيل الطنف أثناء عمليات الترميم، وتقوم العقود على أكتاف زوايا مشطوفة، وهى سمة من سمات العمارة الإشبيلية المدجنة، ويعلو المسجد سقف خشبى بتقنية البراطيم والجوائز Parynudillo وهذا السقف الخشبى مدجن فى نظرنا ويرجع إلى العصر المسيحى. أما الزخارف فنجد عناصرها ترجع إلى عصر ما بعد الموحدين أو إلى تلك الفترة أو المرحلة المسماة "الموحدية" ذات الارتباط الأكبر بزخرفة "الغرفة الملكية" فى غرناطة مقارنة بالزخارف الجصية فى شرق الأندلس، رغم أن الزخارف الكتابية، التى تتسم بشىء من عدم الجمال، تتكرر فى شكل عبارات مديح للموحدين، نرى مثلها فى كل من مرسية وأوندة Onda والسعفات المدببة التى توجد فى خلفية اللوحة تحمل البصمة نفسها أى عدم الدقة والجمال وهذا أمر لا نفهمه إذا ما وضعنا فى الحسبان التاريخ الذى أرجعته إليه كارمن بارثلو. ويختلف الأمر هنا بالنسبة للميداليات ذات الستة عشر فصا فهى وحدات زخرفية ذات صلة وثيقة بالأسلوب الشديد التطور، وهذا على شاكلة السعفات ذات الأطراف المجعّدة حيث نشهد تقاطع الأغصان مشكلة حرف X (أو علامة الضرب) وهذا ما نراه فى الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية بغرناطة. وربما يرجع تاريخ بناء المسجد إلى عقود زمنية متقدمة من القرن الثالث عشر، وقد قدّم لنا "فن ما بعد عصر الموحدين" هذه النماذج

الفنية وغيرها وكلها لها قاسم مشترك هو "الموحدى" والزخارف الكتابية التى تحمل عبارات دعاية للموحدين، وهذه كلها عناصر تتقارب مع بعضها على سبيل العموم لكنها تختلف من حيث موضوع تكوين الوحدة الزخرفية أو التوريقات الجصية. وهنا نتساءل: ألسنا نكشف عن ملامح فن عصر ملوك الطوائف خلال القرن الحادى عشر؟ غير أن الوضع هنا يضم عنصراً مشتركًا موروثًا من عصر الخلافة القرطبية. وهنا سوف تكون غرناطة النقطة الفاصلة لما قبل "الغرفة الملكية" وما بعدها، كما يجب أن نقترب من القصور الغرناطية خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر وكذا القصور المعاصرة لها فى إشبيلية.

ومن جانب آخر نجد أن الحفائر التى جرت فى منطقة شرق الأندلس قد أخرجت إلى النور عددا مهما من الشواهد القائلة بوجود أنشطة فنية تتركز فى القصر الصغير فى دير القديسة كلارا بمرسية وفى منزل مهم فى بلدة أوندا، ورغم أنها أمثلة مهمة فإنها قليلة ومتفرقة. ومن المعروف أن خايمى الأول قد انتزع هذه الأراضى، "شرق الأندلس"، من العرب فى الفترة التى قام فيها فرناندو الثالث بغزو قرطبة وإشبيلية، وإذا ما تحدثنا فى المسار الفنى الذى عليه هذه المنطقة لوجدنا أنه سيراً على شاكلة القصور المرابطية والموحدية فى مرسية ذات العناصر الزخرفية الكتابية على نهج ما هو موجود فى قصر بينو إيرموسو **Pinohermoso**، الذى يرجع إلى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر _إضافة إلى منازل بلدة **Cieza** ق ١٣ – فإن هذا النشاط الفنى يدخل فى إطار التيار المتطور فى غرناطة وكذلك فى دائرة الفن الإشبيلى فى منتصف القرن الثالث عشر، وهذا الصنف من الفن أطلق عليه البعض من هنا وهناك أنه "سابق على الفن الناصر" **Protonaseri**، ومن جانبنا نفضل استخدام مصطلح الموحدية **almohadismo** والسبب أنه من غير الواضح تماماً نسبة الزخارف فى ألميرية وأوندا إلى فترة سابقة على تاريخ بناء "الغرفة الملكية" فى غرناطة، وبالتالى فجميع النماذج نتاج تطورات متوازية من خلال نماذج محلية مختلفة فيما بينها إلا أن القاسم المشترك بينها هو الجذع الموحدى. وفيما يتعلق بالقرن

الثالث عشر والحديث عن أسبقية كل من مرسية وأوندا تاريخيا على غرناطة يجب أن نتناول الأمر بحذر وتمعن، فأيا كان المنظور الذى نتناول به هذه المشكلة وهى القائلة بأن الفن الأندلسى الرسمى اتخذ منذ عصر المرابطين والموحدين مسارا أساسيا فى منطقة الأندلس – إشبيلية وغرناطة – وبلغ قمة ازدهاره فى الحمراء ثم انبثق عن تلك القناة الفن فى شرق الأندلس الذى يحمل سمات خاصة، فى نظرنا، نابعة من محيط التأثيرات الإشبيلية. وإزاء عدم وجود الأدلة الملموسة فى بعض الجوانب الخاصة بالفسيفساء خلال القرن الثالث عشر التى نحاول التوصل إلى حلول لها يجدر أن نتساءل عما إذا كانت الحالة الخاصة ببلدة أوندا ودير سانتا كلارا فى مرسية سابقة أو لاحقة على غزو خايمى الأول، والسبب هو أن تصنيف عمارتيهما أو زخارفهما الجصية اعتماداً على أطلال أثرين اثنين – القليل منها هو ما تبقى – فى غضون ربع قرن، يتسم بالمجازفة. ومن المعروف أن الفنيين وكبار العرفاء كانوا يتنلقون من مكان إلى مكان، وهم الذين تشكلت حساسيتهم الفنية فى عصرى المرابطين والموحدين، وكانوا يمارسون أنشطتهم فى أرض يسيطر عليها المسيحيون، وهنا نتساءل: كيف يمكن نضع حدوداً فاصلة بين الفترة المرابطية الموحدية والفترة "الموحدية" والفترة المهجنة بين الفن المرابطى والموحدى والفن المدجن الذى استقرت أصوله فى قشتالة؟ إن إطلاق تسمية فن "بنى هود" للقصر الصغير ومنازل بلدة ثييثا **Cieza** وأوندة، اعتماداً على اسم الحاكم فى ذلك الأوان، وهو ابن هود، المتوكل، إنما هو أمر يتسم بأنه مصطنع أو فيه نوع من الدعاية على شاكلة ذلك الفن الذى يطلق عليه "الفن المردنيسى" خلال القرن الثانى عشر فى مرسية. إن ما هو محل نقاش الآن ليس السمة العربية لهذه الإنشاءات فى شرق الأندلس التى نتعرف عليها من خلال الزخارف الجصية، بل هو ذلك الخاص بالفن فى المناطق الحدودية و "الموحدى"، والمدارس أو الورش الأندلسية المتنقلة التى نلاحظ فى إبداعاتها نماذج مرابطية وموحدية خرجت عن الإطار الزمنى للمرابطين والموحدين، ومن كان يدرى أن قلب دير لاس أويلجاس ببرغش يضم نماذج من الخط الكوفى على شاكلة مسجد القرويين

الذى شيد فى عصر المرابطين؟ ويدور الحديث فى كل من قشتالة وشرق الأندلس عن بصمات متأخرة للمرابطين والموحدين بعد انتهاء زمانهما السياسى، وإذا ما كنا سوف نتناول هذا الموضوع عندما ندرس الفن الإشبيلى خلال القرن الرابع عشر، فلا يسعنا إلا أن نشير إلى الزخارف الجصية فى قصر بدرو الرابع الذى أقيم فى الجعفرية بسرقسطة والذى يعتبر كأنه انتحال كامل للتوريقات التى نجدها فى القصر العربى الذى يرجع للقرن الحادى عشر. وفى هذا المقام نجد أن توجُّه "الموحدية" يسير فى المنحنى نفسه، أى الانتحال، الأمر الذى يجعل النماذج التى تمثله تتسم بالغرابة.

وإذا ما توجهنا إلى طليطلة، ذلك المركز الحيوى الفنى التى تتمثل بصماتها فى القصر الأسقفى وفى دير القديسة كلارا لاريال، تحت رعاية الأسقف خيمنث دى رادا وألفونسو الثامن، لوجدنا نشوء توجه فنى انتشرت أصداؤه حتى دير لاس أويلجاس ببرغش وكذلك القصر الأسقفى فى قونقة Cuenca إنه فن عربى محلى، تم تنفيذه من خلال ما تم استعارته، فى موجات فنية متتالية، من مناطق أخرى، بدءاً بعصر المرابطين والموحدين ومروراً بالفن الناصرى فى غرناطة. ومن البدهى أن عمليات تنفيذ الزخارف القشتالية خلال الأعوام الأخيرة من القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر (وهى زخارف مختلفة جد الاختلاف عن تلك التى نراها فى قصور ملوك الطوائف خلال القرن الحادى عشر) قد اعتمدت على الأيدى الأندلسية التى وفدت إلى هذه المدينة - سرقسطة - التى انتقلت أيضا إلى شرق الأندلس، ومعنى هذا أنها ابتكرت نماذج وتيارات فنية بها الكثير من التجديد فى إطار مسار الفن الأندلسى خلال القرن الثالث عشر، وعلى أية حال فكلها زخارف جصية إبداعية تم تنفيذها بحذق، وكانت القشتالية منها شديدة الالتزام بالموروث المرابطى أكبر من التقشف الذى عليه التوجه خلال عصر الموحدين، الذى يجب أن نلجأ إلى نماذج يمثلها - زخارف جصية - فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة وفى مسجد توزور Tozeur التونسى، وهى كلها نماذج تم تنفيذها فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر.

وعمومًا فإننا نشهد فى منطقة قشتالة ميلاد فن مدجن ليس فيه أى تدهور - ولا حتى فى مرسية - مقارنة له بالفن الإسلامى فى الأندلس الذى منه ينبع، كُثر، هم العرفاء الذين قاموا بتنفيذ وتصميم الزخارف الجصية الثرية فى صحن Claustro دير لاس أويلجاس ببرغش، الذى يحمل بصمة مرابطية واضحة، وهم ينتسبون إلى عقود زمنية مضت وبعضهم قام بالمشاركة فى بناء مصلى أسونثيون فى الدير المذكور نفسه، وهذا الأثر قام به - فى رأى كل من جومث مورينو وتورس بالباس - فنانون موحدون جاءوا من الأندلس - نرى أنهم جاءوا من إشبيلية على سبيل التحديد - خلال حكم الملك ألفونسو الثامن. وهذا المصلى الذى هو عبارة عن قبة حقيقية أقيمت للرفاهية أكثر من كونها لغرض دينى، إنما يؤكد الدرجة التى كان يتنقل بها الفن الأندلسى، فى فترات زمنية مبكرة، إلى آفاق أخرى قريبة أو بعيدة. وإذا ما نظرنا إلى هذا المبنى الذى يعتبر قبة فى نظرنا - وهذا ما سوف نتحدث عنه فى الفقرات الأخيرة من هذا الفصل - ومعه البوائك فى صحن الجص فى قصر إشبيلية فإننا بذلك نكاد نكون غطينا تلك الفجوة التى نراها فى عمارة المدن والقصور خلال العصر الموحدى من حيث المسقط الرأسى.

والآن نتساءل: كيف يمكن لنا أن نقوم بتصنيف هذه الأعمال العربية التى أقيمت فى المنطقة المسيحية من قشتالة؟ هل هى عربية؟ هل هى مدجنة من حيث إنها نُفِّذت فى وسط مسيحى؟ إن مصطلح "الفن المدجن" الذى أشار إليه تورس بالباس إنما نستخدمه هنا ليشمل تلك الأعمال الفنية، ذات التأثيرات العربية، التى أقيمت فى أراضٍ مسيحية. وقد جاء تصميم وتنفيذ هذه المنشآت إما على يد عرفاء جاءوا من الأندلس مباشرة، فى المرحلة الأولى، وإما على يد عرفاء عرب عاشوا وخضعوا للحكم فى الأراضى الأندلسية، وجاءت أعمالهم لتغطى زمنيا النصف الثانى من القرن الثالث عشر ثم القرن التالى، وكلها توجهات ملتزمة بأصول الفن الغرناطى الذى تمثل "الغرفة الملكية"" النموذج الأول له نظرًا لغيبة نماذج أخرى ربما كانت قائمة.

العمارة الغرناطية

١- الغرفة الملكية للقديس دومنجو:

- العمارة (لوحة مجمعة ١) :

إننا نتحدث هنا عن مبنى غرناطى شيد خلال القرن الثالث عشر ويعتبر حجر الزاوية، غير أن هناك اختلافًا بين المؤرخين حول تحديد التاريخ الذى شيد فيه، فبينما البعض يرى أنه يرجع إلى النصف الأول من القرن نفسه، يرى البعض الآخر أنه لو وضعنا فى الحسبان الزخارف الجصية المتطورة - فى نظرهم - مقارنة بمثيلاتها خلال عصر الموحدين فإن المبنى يرجع إلى الربع الأخير من القرن المذكور، وهنا نتساءل: ما هى القصور المؤكدة التى نعرفها فى غرناطة؟ فعندما عرفنا شيئًا ما عن الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية، نشرت هذه المعلومات بشكل موسع وتفصيلى فى دراسة بعنوان "الغرفة الملكية للقديس دومنجو دى غرناطة: أصول الفن الناصرى"، نجد أن جومث مورينو وتورس بالباس من أنصار نسبة المبنى إلى الربع الأخير من القرن الثالث عشر، غير أن الأول كان قد قال فى دراسة نشرت عام ١٩٦١م بأن المبنى ما هو إلا مبنى مشابه لأحد القصور الموحدية التى شيدها "المجلو" الأمر الذى يتناقض مع ما ورد فى فقرة أخرى من دراسة أخرى له، فالاسم الذى كان مكتوبًا على "بوابة السمك" التى زالت من الوجود كان هو اسم الناصرى محمد الثانى (١٢٧٥-١٣٠٢م)، وهذه معلومة مهمة " تلقى بالمزيد من الضوء على أقدمية الغرفة الملكية - وهى جارة للبوابة المذكورة - التى يمكن أن تكون معاصرة لباقى السور الخاص بربض الفخّاريين والتى شيدت عليه". لقد شُيدت الغرفة الملكية فى منطقة قديمة مخصصة لتكون مقرّ إقامة، أى فى ربض الفخاريين وليست بعيدة عن "نجد" **Nayd**، وبالتحديد فى الحديقة المسماة **Manyara-alManxarra.** وقد اعترف جومث

مـوريـنو بأنـه يجـهـل مـعنـى هذا المصطلح، ومـع هذا يرى أن لفظة Manyora تعنى "النجـارة"، وهـنا نرى دوزى في مـؤلفـه Suplement وبدرو دى ألكالا فـى مـؤلفـه Vocabulistaarabigo، يقولان بأن المصطلح يعنى مهنة النجارة "المنجرة". ويتضح أن لفظة Almanxarra قد سادت فى فترة متأخرة، عن طريق غرناطة، وظهرت فى مناطق أخرى مثل ألكالا دى إينارس وأطلقت على مكان للحدائق منذ زمن، وإذا ما نظرنا للفظة وإطلاقها فى غرناطة لوجدنا أن النجارة تتناقض مع الفخاريين الذى هو اسم الربض الواقع فى "الغرفة الملكية". وربما كانت البروفيسورة ماريا خيسوس روبيرا على حق عندما أكدت من واقع بطاقاتها البحثية المخصصة لدراسة الفيلولوجيا العربيـة أن لفظة Almanxarra تعنى كتلة خشب تستخدم فى إدارة الناعورة، الأمر الذى يقودنا إلى التفكير بأن هذه القطعة من الأراضى الغرناطية التى نحن بصدد الحديث عنها كانت مخصصة منذ القدم للحدائق ذات نواعير الجر قبل أن تستخدم كمكان للفخاريين. وإيجازًا للقول هناك مساحة خارجية بها أشجار تعتبر مقدمة لقصر واجهاته لا تلفت الانتباه مقارنة لها بالثراء الداخلى الذى يضم الأصول الأولى للفن الغرناطى الرسمى والفن المدجن خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر، والقرن الرابع عشر.

ولما كانت "الغرفة الملكية" مشيدة على درب السور الغربى للربض فإنها تسبق القصور - الأبراج الأكثر أهمية فى الحمراء وهى قمارش والأسيرة وماتشوكا وبينا الملكة وجنة العريف. وهذه المبانٍ كلها عبارة قصور مهمة داخل أبراج حصينة أو قلاع حرة، وأبرزها هى الغرفة الملكية التى يبلغ ارتفاعها ٢١,٦٠م، ثم يبرزها بعد ذلك برج قمارش الذى يبلغ ارتفاعه ٤٨ مترًا، وعند المقابلة بين برج الإقامة والبرج الحربى نلاحظ أن "برج التكريم" فى قصبة الحمراء، الذى ينسب إلى الناصرى محمد الثانى، هو عبارة عن مبنى مكون من خمسة طوابق، كان الطابق الأخير فيها مصممًا ليكون مقر إقامة، وهنا يرى جومث مورينو أنه كان مخصصًا لعمدة الحصن.

ولما كانت الفراغات الداخلية لبرج "الغرفة الملكية" واحدة من ملحقات مقر إقامة شرقى لم يصلنا منه إلا القليل [المخطط يضم صالونًا مربعًا طول ضلعه ٧م والقبة الملكية وغرفتين صغيرتين مشكلة مع الصالون ذلك النموذج المعمارى المكون من ثلاث مساحات]، هى فى حقيقة الأمر وريثة لمقارّ الإقامة الموحدية التى تكررت فى القصور الناصرية والمدجنة خلال القرن الرابع عشر، وتؤكد هذه الفراغات المكونة من ثلاث وحدات السمة الملكية للمبنى مقارنة له بمبانٍ أخرى معاصرة له تُصنّف على أنها مبانٍ لأثرياء غرناطة حيث نجد فيها المجلس أو تلك الصالة المستطيلة التى تعتبر صالة التشريفات وهى من السمات التى ترجع إلى عصور سابقة. والمدخل إلى القبة عبارة عن عقد جميل فى المركز، به ثلاث نوافذ عميقة الوسطى منها ذات عقدين – وداخلة فى حائط الواجهة–، إضافة إلى العقدين الزخرفيين الكبيرين فى الحوائط الجانبية، وهى تقوم بوظيفة جمالية عبارة عن تخفيف وطأة الحوائط التى يبلغ سمكها ١,٠٥م، كما أن هناك نوافذ عليا يبلغ عددها خمسًا فى كل ضلع وهى تقوم بوظيفة إضاءة الفراغ الداخلى المكون من زخارف جصية رائعة ذات الألوان الزاهية، وكذا الوزرات المزجّجة. وبناء على رسم لمورفى، محل جدل، يرجع إلى عام ١٨١٣م فإن الصالون ربما كان ذا واجهة مكونة من عقود خمسة نصف أسطوانية أوسطها أعلاها وأكبرها، وتقوم العقود على أعمدة – هل كانت مزدوجة؟ – على شاكلة السراى الشمالى لحديقة "الساقية" بجنة العريف.

هذا هو كل ما نعرفه عن أثر معمارى عربى فى فراغ مأهول فى الغرفة الملكية، وإذا ما نظرنا إليها من حيث هى حصن دفاعى بكل معنى الكلمة، فإننا نجد أنها تبرز عن السور وكأنها معقل حربى مرتبط بالسور الحضرى من خلال جدران ذات شرافات (١) وحيث توجد أعلاها دروب تتجه صوب طابق تحت مستوى سطح أرض البرج. هذه الصورة العربية بما فيها من زخارف جصية وعقود فى الداخل ما هى إلا خلاصة مبكرة لقصر الحمراء، داعية إيانا للتفكير فى الشكل الذى ربما كانت عليه

الدور الملكية الغرناطية خلال المرحلة الأخيرة من عصر الموحدين، وهى تلك القائمة خارج أسوار المدينة، وبالتحديد فى الحدائق أو المزارع الخاصة "بالمنجرة" AlManyara، وهنا ليس من قبيل الصدفة أن نجد فى "المسند" لابن مرزوق وصفًا لمشروع قصر يرجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى ربما كانت قبابه مصحوبة بسرايين أو فراغين مجاورين، وهى الصورة نفسها التى نراها فى قبة الغرفة الملكية التى لابد أن تأثيراتها قد انتقلت إلى المغرب Magrib، ورغم هذا فإن ذلك ليس قول الفصل إذ ربما كان منشأ هذه القباب المغربية هو القباب التى كانت لسلاطين الموحدين فى قصورهم فى مراكش طبقًا لروايات الحوليات. وإذا ما تمعنّا جيدًا فى قبة الغرفة الملكية لوجدنا أنها تتسم من الخارج بالتقشف كما أن ارتباطها بالجدار ذى الشرّافات وبالتالى يمكن القول بأن الغرض منها لم يكن فى مبدأ الأمر عسكريًا، فالقباب الملكية التى لدينا خارج أسوار المدائن – مثلما هو الحال فى قصر شنيل – تتسم مسطحاتها الخارجية بالتقشف والشكل الذى يميل إلى الطابع الحربى مقارنة لها بقبة الغرفة الملكية. وإذا ما نظرنا للأمر من الناحية التاريخية يمكن القول بأن البرج – القبة الخاص بالغرفة الملكية كانت سابقة على سور الربض الذى انتهى به الأمر بالارتباط بها، ومن الجانب الخاص بملامحها الملكية فالزخرفة التى توجد بالداخل لا تنبئ عن انتسابها لأى من ملوك غرناطة، والسبب أن قربها من بوابة "السمك" التى تحمل، كما شهدنا، اسم الناصرى محمد الثانى لا يساعد على نسبتها إلى هذا الملك، نظرًا لانعدام الأدلة والبراهين، والنظر إلى الزخارف من الناحية الأسلوبية يشير إلى بعدها كثيرًا عما كان معهودًا فى الحمراء فى عصر محمد الثالث خليفة السابق، ومن هنا نقول بأن الغرفة الملكية تظهر ككيان ليس له سابقة معمارية يرتبط بها، وبالتالى تصبح جسرًا بين ما هو موحدى غير معروف وبين ما هو ناصرى معروفة ملامحه، وهنا لا مناص أمامنا إلا محاولة التحليل الأسلوبى والتاريخى لهذه الغرفة الملكية التى كان نتاجها كما سبق القول إنها تدخل فى دائرة التيار "الموحدى" وترجع إلى منتصف القرن الثالث عشر بما فى ذلك موقعها خارج أسوار مقارّ الإقامة

الموحدية، وآخذين فى الاعتبار أيضًا ما أشار إليه ابن الخطيب من أن المبانٍ الرئيسية لغرناطة مرجعها إلى حكام الموحدين. وفى نهاية المطاف نقول بأن الغرفة الملكية كانت ولا تزال البناء الأكثر أهمية فى غرناطة على الأقل من حيث ضخامة الحجم.

الزخارف الجصية:

هناك تناقض بين المظهر الخارجي لعمارة هذا البرج وداخله المغطى بزخارف جصية رائعة كل شيء فيها محسوب فى إطار جميع التفاصيل المعمارية، هناك العقود الثلاثة الرائعة والكائنة فى الواجهة الجنوبية، وهناك عقدان كبيران لكل واحد زخارفه المكونة من المعينات **Sebka** فى الواجهتين الشرقية والغربية وعند المدخل الشمالى هناك عقد كبير بطنه مغطى بزخارف جصية رائعة تحمل أعظم ما فى الأسلوب الموحدى من حيث الثراء والمهارة فى التنفيذ وهو يعتبر العقد الأجمل فى العمارة الإسبانية الإسلامية. وفى الجزء العلوى نجد إفريزًا عريضًا به خمس نوافذ لكل واحدة عقد نصف أسطوانى وتشبيكة، كما أن الحواجز بها زخارف من المعينات، وفوق هذا الإفريز نجد آخر به أطباق نجمية من ثمانية أطراف، وهو إفريز مجاور لمنبت السقف الخشبى بتقنية البراطيم والجوائز **Parynudillo** وكأنه - أى السقف - على شكل معجن مقلوب، وإذا ما نظرنا إلى هذه الصالة كمكان للاستقبالات لوجدنا أن أبرز مكان فيها هو حائط الواجهة الشمالية ذو العقود الثلاثة للنوافذ حيث يلاحظ أن أبرزها أوسطها، حيث نجد أنه أعرض، مع تراكب لعقد منفرج وكأنه، ستارة **acortinada** على الطريقة الموحدية، كما نجد عقدًا آخر نصف أسطوانى (٢)، (٦) وهو نموذج يعاود ظهوره خلال القرن الرابع عشر فى حوائط الحمراء فى القصر المدجن لآل قرطبة فى إستجة (٧)، وهو فى جميع هذه الحالات يوحى بنموذج موحدى محتمل أو أنه حقيقة ضاعت. تبرز أيضًا عقود النوافذ الجانبية الوطيئة فى حائط الواجهة وذات العقود المضلعة **agallonadas** وغير المعروفة حتى الآن، ورغم هذا فهناك

عقود صغيرة من الطراز نفسه توجد فى القباب المقرنصة بمسجد القرويين بفاس ومسجد الكتبية بمراكش. وفى نظرنا فإن هذا المبنى هو الأقدم من نوعه خلال القرن الثالث عشر وليست له سابقة مباشرة يمكن الاطلاع عليها كما أنه يضم جوانب متدرجة من الزخارف الجصية مما يجعله يأتى بالجديد فى إطار الأنماط المعهودة والموروثة من عصور سابقة، وهنا نعود مرة أخرى للقول بأنه يرجع إلى القرن الثالث عشر بمثابة ابتكار ناصرى.

وعندما نتحدث عن الجانب الزخرفى سوف نبين كيف أن هناك علاقة بين الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية وبين الفن الموحدى، وكما لم يكن هناك قصور غرناطية مؤكدة الفترة التاريخية بالنسبة لهذا الأسلوب فليس هناك مخرج إلا اللجوء إلى نماذج بعيدة عن المكان لكنها ترجع إلى الفترة نفسها ولها صلة بما هو قائم، وأقصد هنا ما يطلق عليه "القصر الصغير" فى مرسية، ومنزل من منازل الأعيان فى "أوندا" **Onda**، والزخارف الجصية الطليطلية فى سانتا كلارا لاريال وفى دير لاس أويلجاس ببرغش، وهذه الأعمال كلها تدخل كما قلنا فى إطار التطور الأسلوب "الموحدى" الأندلسى خلال القرن الثالث عشر، مع وجود تفريعات إقليمية **Suigeneris** هذه النماذج هى كما شهدنا واقعة فى شرق الأندلس، وقد جاءتنا وكأنها رسائل إقليمية منفصلة عن الأندلس فى أوج التوجه "الموحدى" الذى كان يدخر أفضل تجلياته لغرناطة والمتمثلة فى الغرفة الملكية، وفى هذا السياق نجد هذا المبنى وكأنه كتاب مفتوح يحمل رسائل موحدية تم إثراؤها وكذلك إضافات أخرى نابعة من سهولة تشكيل الجص، وبذلك يعطى هذا التوجه ظهره للتقشف الموحدى، إذ نرى نماذج وأنماطًا محددة ولا أقول "أنماطًا جديدة" ذلك أن القوالب المرابطية والموحدية لم تتزحزح عن مواقعها. وعلى هذا فالمشكلة الجوهرية لهذا الأثر تكمن فى تحديد تاريخ بنائه وفى أى مرحلة من مراحل القرن الثالث عشر الذى اتسم بتحولات سريعة فى الزخارف الجصية. وإذا ما قارنّا زخارفه بالجص الغرناطى خلال القرن الرابع عشر

لقلنا إن المبنى يرجع إلى الفترة بين الربع الثاني والربع الثالث من القرن الثالث عشر أى أن عام ١٢٤٧م هو تاريخ وسط، وهذا خلافًا لما تكرر في السابق من حيث نسبته إلى الربع الأخير من القرن المذكور. وإذا ما أدخلنا فى هذا السياق الإشكالى الزخارف الجصية، التى أشرنا إليها، فى شرق الأندلس، أو تلك الأخرى المدجنة الطليطلية، مع الأخذ فى الاعتبار عدم دقة التأريخ لها، لوجدنا أن وجهة نظرنا هى الأصوب فيما يتعلق بتحديد تاريخ بناء الغرفة الملكية، رغم أن الزخارف الجصية فى شرق الأندلس والقشتالية معها تحمل نماذج وبصمات قديمة موحدية وكأنها بنات التوجه الفنى "الموحدى" الذى يتسم بالتنوع والحيوية، أى أن هناك عقودًا زخرفية متعددة الخطوط ومفصصة ومدببة فى داخلها، وبالنسبة للفن الموحدى المعروف فإن الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية - خلافًا لما عليه الحال فى النماذج الطليطلية وشرق الأندلس - تتسم بأن درجة تطورها أسرع وأنها تحمل بصمة الرسمية والثراء والمحلية.

ونواصل الحديث عن الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر لمزيد من الإيضاح وملء فراغات تاريخية، وهنا يدخل فى هذا المسار ما نطلق عليه المنظور "الخارج عن النطاق الجغرافى لشبه جزيرة أيبيريا" حيث نرى العديد من الأمثلة فى الشمال الإفريقى، وكذلك الزخارف الجصية فى القاهرة التى ترتبط كلها، من الناحية الأسلوبية والتاريخية، بالزخارف الأندلسية من حيث كونها نتاج عرفاء أندلسيين فى ترحال دائم، وإذا ما تتبعنا المسار الجغرافى من الغرب إلى الشرق لوجدنا زخارف جصية إسبانية إسلامية: (أ) تازا (المسجد الجامع) (١٢٩٤م)، (ب) تلمسان: مسجد سيد أبى الحسن (١٢٩٦م)، (ج) إفريقية، تونس: (مسجد القصبة لالا ريحانة (١٢٩٢م)، (د) القاهرة: ضريح الإمام الشافعى (١٢١١م)، ومنارة سيدنا الحسين (١٢٣٧م)، وضريح مصطفى باشا (١٢٦٩-١٢٧٢م) ونوافذ فى مسجد الحاكم. وهذا المسار الجغرافى يجبرنا على الاعتراف بأن هذا الخط المتطور الأندلسى أثر فى وقت مبكر على المشرق أكثر منه فى المغرب **Magreb** والشكل رقم (٢) يحمل نماذج زخرفية

لهذه الأعمال التى ولدت خارج الأندلس بائن بها بالكلاشيه ١- من مسجد القرويين، ١-١ بوابة موحدية فى قصبة عدية بالرباط (ق ١٢)، ٢- ضريح الإمام الشافعى (١١٢٦م)، ٢-١ ثريا من المعدن فى مسجد القرويين، وهى عمل فنى موحدى يرجع إلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، ٣- منارة سيدنا الحسين (١٢٣٦م)، ومن ٤ إلى ٧ من ضريح مصطفى باشا (١٢٦٠-١٢٦٩م)، ٨- باب لالا ريحانة (١٢٩٢م)، ٩- نافذة من مسجد الحاكم بأمر الله (نهاية ق ١٣ أو بداية ق ١٤).

ومن المدهش أن تدور جميع هذه النماذج حول النموذج الكوفى فى فن الخط العربى، فهى عبارة عن مفردات يزينها عقد مفصص، وهو نمط من الخط يطلق عليه الكوفى المعمارى، وهو خليفة للكوفى المزهر الذى يرجع إلى الفترة سابقة، والشكل رقم ٣-١ هو المحورى حيث تحرر من رتبة الكتابة وأصبح مستقلاً سواء كان جزءًا من نص أو بمفرده وأصبحنا نراه فى جميع الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر غير أنه يتسم بالمرونة والتنوع حيث نراه مجسداً فى عدد لا نهائى من العقود الصغيرة المتراكبة. ويأتى هذا الشكل من مسجد تنمال ومن البوابات الحجرية فى أسوار الرباط الموحدية، ورغم هذا فهناك بدايات أولية له فى مسجد القرويين (فصل النقوش الكتابية، لوحة مجمعة ٨، ٤، ١١، ١)، وكانت اللفظة الأكثر شيوعًا خلال عصر الموحدين هى "المُلْك" أو "لله واحد" وغيرها (فصل النقوش الكتابية لوحة مجمعة ٨، ٢-٢، ٥، ٩، ٢) ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأن الفن الموحدى شهد خط العقود المتراكبة الكتابية والمرتبطة بأشكال هندسية (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية لوحة مجمعة ٢٦، ٢)، ويلاحظ أن الثريا تحمل أشكالاً تمثل ولعًا بالفن (٢-١) إذ إنه بالإضافة إلى ما وصفناه نجد أنها تقودنا إلى أبواب الغرفة الملكية بغرناطة، هذه العناصر التجديدية هى ما يجب أن يلفت انتباهنا فى الغرفة الملكية بغرناطة. ولنواصل مع تيار "الموحدية" الذى نربطه، دون تردد، بالقصور التى زالت من الوجود وكانت بالمدينة. هناك نوع من التزاوج بين المعينات الهندسية المعمارية وبين مثيلاتها

النباتية أو السعفات المتشابكة التى ولدت فى الخيرالدا . ومن شبه المعتاد أن نرى العقود المفصصة الصغيرة مرتبطة بالمعينات النباتية مثلما هو الحال فى "القصر الصغير" بمرسية، هناك أشكال زخرفية هندسية مستطيلة وأشكال أسطوانية مفصصة أو نجمات للربط ذات أصول موحدية، وهناك سلاسل من تنمال والكتبية فى حواشى التربيعات، وشرائط من الأكانتوس مثل الذى عليه فى القصر الصغير وزخارف جصية فى أوندا .Onda نجد أيضًا عقودًا ذات حليات معمارية مضلعة agallonados ولها سابقة فى العقود الصغيرة الكائنة فى قباب المقرنصات الموحدية فى المغرب، أما بطن العُقد فيضم زخرفة من سعفات ذات أسلوب متكامل، ونجد ذلك فى عقد بوابة الغفران Perdon بالمسجد الجامع بإشبيلية والزخارف الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء وفى الزخارف الجصية فى أوندا. وبالنظر إلى الأفاريز ذات النقوش الكتابية الكوفية والكائنة فوق الوزرات لوجدنا أنها تجسدت بوضوح فى الزخارف الجصية الموحدية فى "ساحة الشهداء" بقرطبة (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية، لوحة مجمعة ١، ٤، ٥، ٦)، أما السعفات فنجد أن هناك إلحاحًا على السعفات الملساء ذات الانحناء الداخلى المضاف التى نجدها فى البوابات الحجرية بكل من الرباط ومراكش، كما نجد الجديد فى هذا المقام الذى تمثل فى السعفات المزهرة، حيث نجد تنويهًا بها فى مسجد القرويين، والسعفات المسننة حيث تتجسد فى الزخارف الجصية فى القاهرة (١٢٢٧-١٢٣٦م) وزخارف القصر الصغير، هناك أيضًا العقود المسننة فى مسجد "الأموات" بالقرويين، وفى بوابات الرباط. نجد أيضًا العقد المركزى فى الحائط الجنوبى، وهو عقد ذو ستار على شاكلة ما هو معهود فى المساجد الموحدية. ويلاحظ أيضًا إلحاح على الحروف الكوفية كأنماط من أنماط الدعاية للموحدين وتأتى هذه كحلقة تالية مباشرة لما نجده فى الآثار المغربية (ق ١٢). هناك أيضًا السعفات الموحدية المدببة المأخوذة عن المرابطين التى تعتبر ملمحًا من ملامح الفن الموحدى غير أنها الآن أكثر سُمكًا مكونة خلفية للأشكال الزخرفية التى تظهر فى الواجهة، وهذه الخلفية نرى تنويها بها فى مسجد

القرويين، كما نرى تطويراً لها فى المنابر الموحدية والزخارف الجصية القرطبية فى ساحة الشهداء بقرطبة والزخارف الجصية فى قصر بينو إيرموسو بشاطبة، وبالنسبة للأشكال المعمارية التى تم تصميمها لتصحبها الزخارف الجصية نجد أن العناصر المسيطرة هى التى ترجع إلى القرن العاشر والتى تتمثل فى النمطية الثلاثية الإسبانية الإسلامية ألا وهى العقد المركزى البارز ومعه عقدان أو ثلاثة فى الجوانب، وهى ثلاثية اختيارية فى القصور، أى العقود الثلاثة أو المحور الثلاثى. وبالنسبة للجانب البيئى نجد عقد المدخل الذى يتسم بضخامته حيث يدخل منه هواء الصحن أو الحديقة. ونجد الضوء يدخل من الجزء العلوى من خلال ثلاث نوافذ أو خمس قائمة فى كل حائط وكأنها جزء من رقبة قبة من قباب المسجد الجامع بقرطبة.

كل هذا يبرز بوضوح أن الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية بغرناطة تدخل فى الإطار الفنى المتطور الذى نجده فى القاهرة وتونس خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، ويدخل فى هذا جميع مكونات تلك الزخارف من حيث النقوش الكتابية الكوفية داخل عقود صغيرة مفصصة متراكبة أو معقودة ببعضها فى تراكيب مكثفة، وكذلك الأنماط العديدة للمعينات والسعفات المسننة والمزهرة. وقد سار هذا الإطار الفنى المتطور بحيث انتشر فى الجغرافية الإفريقية خلال النصف الثانى من الثالث عشر والنصف الأول من الرابع عشر. واستناداً إلى هذا يمكن القول بأن الزخارف الجصية للغرفة الملكية بغرناطة وزخارف الغرفة المماثلة لها بقصر بنى سرّاج بالحمراء ترجع إرهاصاتها إلى منتصف القرن الثالث عشر حيث تتلامس مع الخط الناصرى الذى اتخذ هذا الخط المتطور وظهر ذلك فى الزخارف الجصية فى منزل "خيرونس **Girones** بغرناطة والزخارف الجصية فى منزل العملاق **Gigante** ومنزل أبى مالك فى رندة. وفيما يتعلق بالغرفة الملكية المفترضة خلال الربع الأخير من القرن الثالث عشر هناك دراسات تقول بأن الزخارف الجصية ما هى إلا ثمرة تطور سريع مقارنة لها بالفن الموحدى الذى رزح تحت وطأة التقشف، غير أن هذا التطور السريع الذى

تحدثنا عنه أصبح أمرًا ثابتًا فى الزخارف الجصية الإسبانية طوال القرنين الحادى عشر والثانى عشر، أضف إلى ذلك أن الثراء لم يكن مقصوراً على عصر ملوك الطوائف والمنشآت المرابطية وبالتالى كانت له بصمة فى الأسلوب "الموحدى" (ق ١٣) الذى انتشر داخل الكثير من المنازل وضم الكثير من الأشكال الزخرفية التى يجدها فى طريقه وهنا نقول بأن الثراء هو موروث إسبانى إسلامى، أما التقشف فلم يكن إلا موجة عارضة ذات طابع دينى يقوم على جمالية البساطة التى لا تمت بصلة لعمارة القصور والمنازل وكذلك المساجد خلال نهاية القرن الثالث عشر مثلما نجده فى مسجد تازا ومسجد سيد أبى الحسن فى تلمسان.

ترجع المسطحات الملساء الطويلة والمترابطة ببعضها إلى عصر الموحدين وتدخل ضمن مكونات العناصر الزخرفية فى الغرفة الملكية، كما أنها عناصر زخرفية فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا غير أنها فى هذه الحالة ربما كانت تحمل بصمات المساجد الموحدية الإشبيلية، وعلى أية حال فإن هذا المبنى أو ذاك غير بعيدين من الناحية الجمالية عن صالة العدل المدجنة التى أمر ألفونسو الحادى عشر بإقامتها فى "ألكاثار دى إشبيلية" (لوحة مجمعة ٨-A) وعلى أساس هذه الحوائط المزخرفة بشكل جزئى خلال القرن الثالث عشر تولد الجمالية الجديدة الخاصة بزخرفة الحوائط فى غرناطة والتى استمرت فى غرناطة طوال القرن الرابع عشر، وخاصة فى القباب، ثم تحولت إلى زخرفة كاملة حتى أصبحت بمثابة سجادة تغطى الفراغ، أو تعبيراً عن الخوف من الفراغ. وفى هذا الإطار يجب علينا أن ندرس المصلى الملكى بقرطبة الذى يشبه صالون السفراء فى قصر بدرو الأول المدجن فى كثير من الجوانب.

العقد النصف الأسطوانى (المرتفع الانحناء Peraltado والقبة) :

يفرض هذا الصنف من العقود نفسه فى الغرفة الملكية سواء فى المدخل أو النوافذ وبذلك يحل محل العقود الحدوية التقليدية وكذلك المفصصة والمتعددة الخطوط.

وهو بذلك أحد أبرز ملامح التجديد فى تلك الصالة، وسوف نراه فى جميع المنشآت الغرناطية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر وهذا عنصر محلى يعتبر واحداً من سمات عمارة المنازل والقصور. كما نجده أيضًا فى شرق الأندلس، فى القصر الصغير بمرسية وفى منزل أوندا. ويرى البعض أنه لما كان هذا الصنف من العقود غير موجود فى منشآت موحدية (إذ لم يتبق شيء قائم على حاله فى كل من المغرب وغرناطة من المنازل والقصور التى ترجع إلى ق ١٢)، وبالتالى هو أحد إبداعات الفن الناصرى. غير أننا نجد أنه قد ظهر فى نوافذ واجهات المحاريب بالمساجد المرابطية والموحدية وفى بعض القلاع التى ترجع إلى القرن الثانى عشر وفى واجهات بوابات أسوار الرباط ومراكش المنصور، وبالتحديد فى العقود الخارجية أو الشنبرانات الخاصة بعقد المدخل الحدوى. وفى هذا المقام أو هذه المنشآت نجد أن الشنبرانات تقوم بدور يتمثل فى أنه من غير المقبول جماليا أن يكون هناك إطار للعقود التقليدية عبارة عن إكليل **feston** أو المسننات الأمر الذى كان سائداً فى الفن الموحدى كما نراه فى الرباط. وعلى هذا فإن العرفاء المتخصصين فى الزخارف الجصية داخل مقارّ الإقامة أخذوا يستخدمون العقد نصف الأسطوانى، ذلك أن المسنن يتوافق معه تمامًا وهذه التجربة نراها بوضوح فى زخارف جصية فى مسجد الموتى الملحق بمسجد القرويين بفاس. ومعنى هذا أنه ثورة ترجع إلى القصور الموحدية التى زالت من الوجود والتى ترتبط بها الغرفة الملكية والقصر الصغير بمرسية ومنزل أوندا وباقى مساجد الأعيان الغرناطية بما فى ذلك الزخارف الجصية فى قصر بنى سرّاج بالحمراء، وهنا نجد وداعًا غير نهائى للعقد الحدوى ببراذعه وسنجاته وبنيقاته ومناكبه غير المركزية الذى يرجع لفترات سابقة. وهذا العقد الحدوى سوف يظل اعتباراً من تلك اللحظة مقصوراً على مدخل المحراب فى المساجد والمصليات الخاصة.

هناك قضية أخرى هى الجمالية البيئية وجمالية المنظور لصالة الغرفة الملكية حيث نجد أن الزخرفة تتضافر مع العناصر المعمارية. وعلى ما تبدو لم يكن للصالة

مجلس أو صالة ردهة بينها وبين بائكة الصحن على شاكلة البرطل فى الحمراء وربما قصر شنيل وقباب قصر السباع وصالون السفراء بقصر إشبيلية. ومن غير الملائم ألا نطلق على الغرفة الملكية مصطلح القبة وهو مصطلح تكرر كثيراً فى كتب الحوليات العربية حيث كان ينظر إليها على أنها قطعة معمارية فريدة بين القصور العربية فى المشرق والمغرب، وأنها سراى بسيط الخطوط نظراً لشكلها المكعب، وأنها مجرد برج به نوافذ تطل من الخارج على حدائق ومزروعات. ومن الداخل نجدها عبارة عن مساحة مربعة يتنقل فيها المرء بحرية مطلقة، وأنها لا يمكن أن تدخل فى حد ذاتها على أنها مخطط معمارى مركزى على الطريقة الرومانية أو البيزنطية، فقد كان العرب يرون القبة على أنها كيان دون دعامات فى الوسط، وأنها تربيعة ثلاثية الأبعاد، ونمط بسيط يسهل التنقل فيه وكأننا فى الهواء الطلق. وقصر الحمراء ليس إلا جماع ثمانى قباب أو عشر جرى حولها بناء جميع الصالات الملكية. ونظراً للوجود الدائم للسلطان للمشاركة فى المناسبات الرسمية أو الدينية أو الدنيوية فإن القبة تبرز هذا التواجد التى تعتبر بمثابة رمز معمارى جوهرى للإسلام. وعلى هذا فإن الصالة التى نتحدث عنها هى صالة التشريفات للسلطان الغرناطى ولا نجدها أبداً فى منازل علية القوم.

هناك تعريفات كثيرة لمصطلح القبة - حيث نجدها هكذا بالقشتالية alcoba فمنها أنها "ذلك المكان الذى يعتبر المركز لوحدات أخرى وله طابع التفوق أو السيطرة". وقد سلط أوليج جرابار OlegGrabar الضوء على القصر الذى يوجد فى مركز مدينة بغداد المستديرة المساحة والذى وصفه الكثير من المؤرخين العرب واعتبروه رمزاً للإسلام، وهذا القصر هو الذى أطلق عليه "القبة الخضراء"، ومن جانبه تمكن سوروول تومين S.Thomine من انتشال مصطلحات تتعلق بقصور سامرا مثل قبة الـ Mitaqa وقبة المظالم، وهى قباب مربعة المخطط ولا نعرف كم كانت تبلغ ارتفاعاً، وبعيداً عن المصطلح - القبة الملكية الذى كان لصيقاً بالقصور- فإنه عام وشائع فى العالم العربى وله معنى رئيسى هو القبة حيث يطلق على أى صنف من

المبانٍ سواء كان سرايا أو خاليًا منها أو أحد الأكشاك وكذلك الضريح، وغيرها (يلاحظ أن الضريح يطلق عليه تربة فى المشرق) وكل هذا هو ما يطلق عليه فى العالم المسيحى مصلى مثل "المصلى الملكى" المدجن فى المسجد الجامع بقرطبة وفى هذه الحالة نجدها قبة مُمَسّحة. ويرى هنرى تراس أن قبة المرابطين المسماة قبة الباروديين بمراكش، التى وصلتنا ولها مبنى خاص بمراحيض المسجد، ما هى إلا ضريح لأحد الأشخاص المهمين الذى عاش خلال القرن الثالث عشر، ومن بين جميع هذه المبانٍ المتعددة المساحات تبرز "القبة الملكية" التى يتمثل جوهرها فى المخطط المربع مع الانطباع بالعلو والارتفاع نحو السماء الذى هوس مة أى حضارة فى أوج ازدهارها، كما نرى أحد الأمثلة له فى "ضريح روما" .PanteondeR، وعلى مسرح مبانٍ الحمراء ترك لنا الشاعر ابن زمرك أبياتًا من الشعر عن قبة ميكسوار ورد فيها أنها كانت رفيعة كالسماء أو أكثر ارتفاعًا منها، وقد ترجم لنا هذه الأبيات إميليو جارثيا جومث، وكان الشعر العربى ينظر إلى القبة دومًا على أنها تضارع النجوم أو تكاد تصل إلى مواقعها، غير أن هذه المساحة الضخمة الخالية من الثراء الفنى الذى يعلن عن نفسه ليست إلا غرفة تصلح لأى استخدام، وهنا نذكر ذلك السفير اليونانى الذى قال متعجبًا بعد أن تأمل "القبة الخضراء" بدار الإمارة بدمشق، التى أقيمت خلال القرن الثانى عشر فى عصر معاوية: "الجزء العلوى مناسب للطيور أما الجزء السفلى فهو للفئران". والقبة فى الإسلام مزخرفة من الداخل فأيا كان موقعها هى مقر إقامة السلطان الذى يجلس محاطًا بكل مظاهر البذخ بما فى ذلك زخارف القبة. وعودة إلى تاريخ مدينة الزهراء لنجد أن كتب الحوليات العربية تطرى كثيراً تلك القبة الأسطورية التى أمر عبد الرحمن الثالث بإقامتها وبها قرميد من ذهب أو فضة وهذا بذخ زاد عن الحدّ لدرجة أن انتقده رجال الدين الذين كانوا فى بلاط الخليفة، وأيا كان الموقف فقد كان الثراء والبذخ قرينى القبة، حيث نرى ذلك وقد انعكس فى قبة الغرفة الملكية من خلال زخارف جصية رائعة ووزرات مزججة إضافة إلى السقف الخشبى وبه نجوم

منثورة، وعندما تتخلى الأسقف الخشبية عن مكانها لتترك الساحة للجص وزخرفة المقرنصات فإن بهاء المكان يبلغ شأواً يصعب أن نجد وصفًا يناسبه - مثل صالة الأختين وصالة بنى سراج بالحمراء -، ومن الدراسات التى قام بها المستعربون (المتخصصون فى الدراسات العربية) نستخلص أن القبة الملكية عبارة عن رمز السلطة وترتبط بالخيمة الملكية التى يطلق عليها القبة الحمراء والتى كانت تلفت الأنظار إليها. ولهؤلاء الذين يتمسكون بمصطلح قبة = Cupula وهو المبنى الذى يضم قبة ويطلق عليه لذلك قبة بدلاً من مبنى يبدأ من الأرضية حتى عقد (مفتاح القبة) يكفى أن نذكرهم بمصطلح قبة بمعنى خيمة، أو تلك القبة الخلافية بمدينة الزهراء التى عندما انتهى العمل فيها جلس فيها كخليفة - وهذا يبرر السؤال هل جلس فى القبة أو عليها؟، وإذا ما اطلعنا على ما أورده جارثيا جومث عن ابن زمرك نجد أنه أشار إلى المبانِ الغرناطية التى شيدت فى عهد محمد الخامس فقرض فيها الشعر العظيم وأثنى عليها عظيم الثناء ويشمل هذا قصور الحمراء وحدائقها مثل قصر المنية الذى كان شمال جنة العريف لكنه زال من الوجود والسبيكة وكذلك القباب والطاقات (كوّة) tacas وأماكن أخرى، لكن من البدهى أن الأشعار قد نقشت على الجدران على ارتفاع قصير حتى يمكن قراءتها ولم تنقش فى القباب، كما أن هذه الأخيرة ليس بها أية نقوش ذات بال وإذا ما وجدت فالأمر يقتصر على بضع كلمات مكتوبة بالخط الكوفى.

وتكمن أهمية الغرفة الملكية فى القبة الملكية وهى أول قبة ملكية ظهرت فى الأندلس فى العصر الإسلامى وأذهب إلى أبعد من هذا بالقول إنها أول قبة تظهر فى المغرب الإسلامى كله، إنها عبارة عن حلقة تتلقى نموذج الماضى وتنقله إلى الحمراء. ولما كانت قبة الغرفة الملكية لها صالتان أو سرايان متجاوران مكونان مخططًا مكونًا من ثلاثة أجزاء، كما هو الحال فى بعض القباب اللاحقة، فإننا نرى أن هذا النمط يرجع لفترة سابقة، فالقبة كوحدة معمارية فردية - ١- يبدو أنها لا يمكن أن يكون لها وجود دون الرقم -٢- من السرايين الملحقين، وحقيقة الأمر فإن المخطط المكون من

ثلاثة أجزاء حيث القبة في الوسط، كان موجوداً قبل ذلك فى محراب المسجد الجامع بقرطبة، فالقبة هناك حيث تم وضع هدف لها وهى المكان الذى سيكون به الخليفة - رغم أنها على فترات متباعدة - وبالتالى يتجلى فيها بكل مظاهر البذخ وتكون ذات طابع ملكى أكثر منه ديني. وربما أصبح النموذج الوحيد المكون من قبة مربعة ليس لها ملحقات البديل للنموذج الثلاثى الأجزاء وذلك لأسباب مؤقتة أو طبوغرافية، وبذلك تصبح القبة منعزلة فى برج كما هو الحال فى برج قمارش وبرج الأسيرة أو السراى الشمالى لجنة العريف. ومن خلال الشكل رقم ٣ نقدم نماذج مختلفة من القباب الإسبانية الإسلامية أبرزها القبة الملكية: ٠-١ و A قبة مدجنة وهو نموذج للقبة دون الملحقات فى صالة العدل وألكاثار دى إشبيلية ولها نموذج طبق الأصل فى القصر المدجن "كورّال السيد دييجو" بطليطلة، ١- صالة الشقيقتين بالحمراء، ٢- صالة بنى سرّاج بالحمراء، ٣- صالة العدل بالحمراء، أى ثلاث قباب مجتمعة ينجم عنها صالة مستطيلة شبه مربعة مخصصة للاجتماعات والاحتفالات حيث نجد السلطان والأمراء والمدعوين يجلسون فيها، ٤- صالة تم إحلالها فى ميكسوار بالحمراء، ٥- البينادور السفلى بالحمراء، ٦- صالة الأسِرّة فى الحمام الملكى بالحمراء، ٧- برج أو صالة قمارش، قبة بدون ملحقات بالحمراء، ٨- قصر شنيل (غرناطة)، ٩- قبة بدون ملحقات فى السراى الشمالى لجنة العريف. كما عرفت القاهرة نموذجًا شبيهًا للقباب أطلق عليه "قاعة" فى المبانٍ الفاطمية (ق ١١، ١٢) وهى قاعات ثلاثية الأجزاء تتكون من إيوانين مع صالة أو صحن مركزى، و"الدرقاعة" ذات الارتفاع الكبير ولها نوافذ فى الشخشيخة ذات السقف الخشبى الذى يبدو على شكل قبة (لوحة مجمعة ٣، ١٠) وقد ربط تورس بالباس هذا النموذج بالقباب الأندلسية، وهنا نتساءل: من الذى سكن تحت قبة الغرفة الملكية بغرناطة؟ وبناء على ما ورد مكتوبًا نقول إنه كان سلطانًا قبل أن يسكنها أمير، ومن هو ذلك السلطان؟ ربما لم يكن سلطانا ناصريا إذ لم نشهد على الجدران أية نقوش كتابية عن هذه الأسرة وأبرزها عبارة "لا غالب إلا الله"، كما لم نجد أسماء أو ألقاباً. وهل ذلك برهان على أن المبنى قد شيد للعاهل الموحدى أو

عاهل فى العصر الموحدى المتأخر اتسم بالتشدد إذ سار على الخط التقشفى إذ لم يسجل اسمه أو ألقابه على جدران المساجد والقصور؟ ومن جانب آخر نلاحظ أن جدران الغرفة الملكية وكذا نقطة قاعدة السقف arrocabe تحمل الكثير من الأدعية والآيات القرآنية ونقوشاً كتابية أخرى ذات طابع دينى بالخط الكوفى أو خط الرقعة Cursiva تقليداً لما كان سائداً فى المساجد خلال القرن الثانى عشر مثل "الله واحد" "لا إله إلا الله" الأمر الذى يجعل المبنى كمكان يستخدم لأغراض دينية ومدنية.

الزخارف الهندسية (لوحة مجمعة ٤-٥) :

نعثر على الزخارف الهندسية فى شكل أطباق نجمية فى سقف الغرفة الملكية والإفريز التالى للمئزر alicer الخاص بالسقف وكذلك الجوانب المحيطة بالنوافذ ذات التشبيكات والوزرات المدهونة أو المزججة. وإذا ما تأملنا الأجزاء القابلة للزخرفة لوجدنا أن الأفاريز الجصية العليا سوف تكون حقلا ثريا للزخرفة الهندسية، والشأن نفسه فى المجلس والبوائك والقباب، غير أن المسطح المناسب لذلك فى شكل سلسلة متصلة هو الوزرة المدهونة، وقد بدأ ذلك منذ عصر المرابطين، وفى الغرفة الملكية نجدها - الوزرة - عبارة عن مسطح مزجج، ولا شك أن تقنية التزجيج وكسوة الحوائط بالبلاط تكاد تكون غير معروفة فى الفترة السابقة وبالتالى تمكنت هنا من كسر خط الاستمرارية الذى كان عليه الفن فى شبه جزيرة أيبيريا وجاء هذا التحول باستلهام الإسهام المشرقى المتزامن معها وتمثل هذا أيضاً فى إدخال تعديلات على الأطباق النجمية الأولية ذات الأطراف الثمانية والستة. ونتج عن هذا التجديد مباعدة الانحناء فى الأسطح المزججة التى كانت ملحوظة فى الأسطح المدهونة. وتعتبر الأسطح المزججة للوزرات، التى نراها كثيراً فى العمارة الإسبانية الإسلامية والعمارة المدجنة اللاحقة، بمثابة العلامة البارزة التى تضفى على الغرفة الملكية صفة خادعة

هى الحداثة، لدرجة أنه أمكن القول فى هذا السياق إنها تنسب للقرن الرابع عشر، ومع هذا فإن الإضافة الرائعة المتمثلة فى الأطباق النجمية محددة التاريخ.

هناك ابتكار فى الأطباق النجمية تمثل فى طبق من اثنى عشر طرفًا، يوجد فى الوزرات المزججة وفى الدلف الخشبية لأبواب الغرفة الملكية (لوحة مجمعة ٤، ٥) وهو طبق نتاج الجمع بين اثنين كل واحد من ستة أطراف داخل شكل سداسى مع نوع من التوازى بين أطرافه الستة المكونة من ستة أطباق صغيرة من ثمانية، وهذا الابتكار الزخرفى يمكن مقارنته بالأشكال الأسطوانية الهندسية فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا. ومن هذا النمط يمكن استخلاص النموذج (٧) الذى يقودنا إلى تشبيكات صحن الجص فى ألكاثار دى إشبيلية وبوابات غرفة حفظ المقدسات القديمة بدير لاس أويلجاس ببرغش، هذا التجديد الذى يقوم على ابتكار أدخل على أساس الشكل السداسى فى إطار الخطوات المتسارعة لتيار "النزعة الموحدية" خلال القرن الثالث عشر، الذى كانت نقطة بدايته الجمع بين اثنين من الأطباق النجمية المكونة من ستة أطراف يدفعنا إلى التعرف على الأصول المشرقية له، وهذا ما نستشفه من بعض الأمثلة ومنها تشبيكات نوافذ منذ خيرونس بغرناطة (٢) التى هى جماع طبقين نجميين من ستة أطراف الواحد فوق الآخر (٣)، (٤)، ولهذا سابقة نجدها فى ضريح باب هاتن B.Hatin (ق ١١) فى أفغانستان والموصل، وفى مصر نجده فى ضريح الإمام الشافعى (١٢١١م) (١) (٢-١). هذه البوادر والمقدمات المشرقية، التى يمكن أن تكون محط شك فى حد ذاتها، تؤكدها نماذج أخرى فى الغرفة الملكية، حيث نجد طبقًا نجميًا من اثنى عشر طرفًا (٩) (٩-١)، (١١) وهو ما رأيناه قبل ذلك فى المشرق (٨)، نجد أيضًا الطبق النجمى المكون من اثنى عشر طرفًا (٩-١)، (١٠) وتكرر ذلك فى تشبيكة فى مسجد تازا. وقد أدى هذا الانفتاح على المشرق إلى وصول التأثيرات إلى معبد سانتا ماريا لابلانكا حيث يلاحظ أن الأشكال الأسطوانية المرتبة ببعضها من خلال أشكال نجمية مكونة فى الأساس من ستة أطراف تستجيب

لمحفزات فنية قادمة من مصر ابتداء من الزخارف الجصية فى مسجد ابن طولون (H) (i) (J).
كما يظهر فى الوزرات المزججة الطبق النجمى المكون من عشرة أطراف (١٣) الذى كانت له سابقة فى المشرق تتمثل فى "مسجد يوم الجمعة" بأصفهان (ق ١٢) فى فارس حيث أمكن تحديد النموذج الأصل (F) الذى انتقل إلى النموذج الغرناطى وربما كان ذلك خلال القرن الثالث عشر وتجسد فى الزخارف الجصية فى البرطل بالحمراء (G)، وفى إطار هذه الأشكال الغرناطية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر يمكن أن ندرج شكلاً آخر مهجنًا عبارة عن طبق سداسى وارد من مصر من مسجد الصالح طلائع (١١٦٠م) (D) (٢-D) وهذا الشكل هو ثمرة الجمع بين الخطوط الخاصة بالأطباق النجمية السداسية مع أخرى من ستة أطراف مصحوبة بمعينات (١-D) (٣-D) وربما وجدناه فى جدران الغرفة الملكية مرسومًا فى شكل خطوط غائرة، كما نجده أيضًا فى منزل العملاق **Gigante** فى رندة وفى مسجد تازا. والنموذج السداسى الذى نحن بصدده والذى ينظر إليه على أنه موروث مشرقى جاء عن طريق مصر، سبق أن شهدناه فى وزرات جصية ذات خطوط غير محددة ترجع إلى القرن الثانى عشر مع وجود أصداء له فى الزخارف الجصية الأولى المدجنة فى قشتالة، ويدخل فى هذا الإطار ما نراه فى دير لاس أويلجاس ببرغش (A، B، C) وكذلك فى الأشكال الأسطوانية كالمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا.

وإذا ما نحينا جانبًا الأطباق النجمية ذات الستة والعشرة والاثنى عشر طرفًا التى هى التجديد الرئيسى فى الأطباق النجمية بالغرفة الملكية، فى محاولة منا للتعمق فى دراسة هذه الأطباق النجمية الزخرفية الخاصة بالفترة التى أنشئت فيها الغرفة الملكية، لوجدنا وزرات أخرى مزججة فى هذا المبنى تضم الطبق النجمى المكون من ثمانية أطراف سواء كانت فى وضع عادى أو مائل (لوحة مجمعة ٥، ٣، ٤) وقد تطور هذا بإضافة معينات غير منتظمة من أصول قاهرية سبق أن شهدناها فى أطباق من ستة أطراف مرسومة بالجرافيت ووزرات مدهونة (ق ١٢) فى دير لاس أويلجاس

ببرغش، وقد ظهر هذا الشكل الأسطوانى بصورة واضحة فى مسجد القرويين وفى سقف مسطح فى قصر فى باليرمو (ق ١٢) (١١) وربما كان متزامنًا مع شواهد القبور التى تم انتشالها من جبانة عربية فى رندة (١٠)، أضف إلى ما سبق وجود أحد الأشكال الأسطوانية فى معبد سانتا ماريا لابلانكا وفى الأفاريز الجصية بمنزل خيرونس بغرناطة (٦) وفى مسجد تازا (٦-١)، ودخل على هذا الشكل تطور مع بداية القرن الرابع عشر طرفًا. هناك شكل أكثر بساطة نجده فى وزرة، وهو من شكلين متراكبين من الأشكال النجمية وعلامة + بطريقة تبادلية وقد جاء هذا من وزرات مدهونة فى "الكاستيخو" بمرسية (٢)، وتكرر ذلك على حائط مزجج فى جنة العريف. واستكمالاً لهذه الجولة فى القرن الثالث عشر نشير إلى طبق نجمى من ثمانية أطراف مستقيمة أو منحنية ترجع أصوله إلى مسجد القرويين ومن وزرات فى ألمرية (ق ١٢) (٥)، هناك أخرى مع مثمنات مدرجة داخل الإفريز فى منزل العملاق Gigante فى رندة، وله نسخة طبق الأصل فى مسجد تازا (١٤) إضافة إلى تنويعة أخرى فى ذلك المنزل الرّندى (١١-١) حيث انتقلت زخارف جصية مدجنة طليطلية. وفى منزل العملاق نعثر أيضًا على طبق نجمى بسيط من ستة غير منتظمة ومعقود ببعضها فى شكل مجموعات مكونة من أربعة مرتبطة بأشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف (١٣)، وكانت نقطة الانطلاق هى منبر جامع الكتبية ثم وجدناه فى الزخارف الجصية الطليطلية المدجنة، وعودة إلى الطبق النجمى المكون من اثنى عشر طرفًا يبرز ذلك الذى نجده فى إفريز منزل العملاق (٨) والذى تكرر فى سقف مدجن هو سقف صالون ميسا بطليطلة. والشكل النجمى المكون من ستة عشر طرفًا هو من الأشكال النادرة وهو ما نجده فى نوافذ الغرفة الملكية، كما تكرر خلال القرن الرابع عشر فى مبانٍ عبارة عن ملحقات ملكية بالحمراء وفى جنة العريف وفى قصر شنيل، وهذا شكل لم يكن معهودًا قبل ذلك.

وقد وصلنا شاهدان من الوزرات فى الغرفة الملكية فى ذلك الجزء من النوافذ السفلية (لوحة مجمعة ٦، ٣-A، ٧) بهما أشكال هندسية ذات اللون الأحمر القاتم

وطبقة وردية فى الخلفية. والشكل ذوالأطراف السبعة يمكن الوصول إليه عندما نضع ميداليات مفصصة قديمة الطراز ومعقود بأشكال أسطوانية (٧) فوق رسم هندسى عبارة عن شريط ذى لون بنى به فصوص صغيرة نجد مثيلات لها فى وزرات موحدية بقصر إشبيلية، وهذا الرسم أو الشكل - بتنويعاته المختلفة - قد ساد فى أكتاف ناصرية ومرينية طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، مع وجود أمثلة لذلك فى منازل بسبتة وبليونس Belyunes6، ٨ وفى مبانٍ شمال الحمراء (٥)، ويلاحظ أنه - هذا الرسم - قائم فى وزرات صحن الحريم وفى البينادور السفلى (٤-A) أما الجزازة (٣-A) فهى من الغرفة الملكية، وتضم أشكالاً نجمية ذات أربعة أطراف ومثمنات تم استلهامها فى أكتاف الكاستيخو بمرسية (٢، ١-A). ويمكن أن نعتبر بداية جميع هذه الأشكال المرسومة فى تلك الجزازة ذات الزخرفة الحائطية التى عثر عليها فى ساحة الشهداء بقرطبة بين قطع الجص الموحدية التى ترجع إلى القرن الثانى عشر (انظر الفصل الثالث، لوحة مجمعة ٢١، ١-A).

السقف:

للقبة سقف خشبى رائع طراز البراطيم والجوائز Parynadillo وهو سقف مكشوف الهيكل به كتل خشبية "مُعَمَّرية" فى الزوايا، ولها سابقة وحيدة نراها فى بلاطات مسجد الكتبية وفى قصر بينو إيرموسو بشاطبة، حيث نجد فى هذا الأخير بنية مستطيلة تم العمل على مواءمتها ليمكن استخدامها فى الفراغات المربعة كما هو الحال فى الغرفة الملكية (لوحة مجمعة ٧، X) وقد أقيم هذا السقف فى قباب لاحقة أو أبنية خشبية سواء كانت من صنف مكشوف الهيكل apeinazado أو مغطى الهيكل ataujerado وكلها يمكن تحديدها فى أبراج السيدات فى البرطل وقمارش بالحمراء باعتبار أنها النماذج الأكثر تعبيراً عن هذا الطراز من الأسقف. أما تقنية البراطيم والجوائز Parynadillo المغطاة بالقرميد فى الأضلاع faldones فإنها تكون أشكالاً

نجمية من ثمانية أطراف فى مشهد جميل ابتداء من مفتاح (صرة السقف) **Almizate** مع طبق نجمى من ثمانية أطراف داخل مُثمّن، أما النجوم المحيطة به فهى ذات أطراف وحوافها فيها نقط ذات لون أبيض. أما اللون الأكثر شيوعًا فهو المائل للحمرة المطفى واللون الأبيض الذى نجده فى أطراف الأشكال النجمية. ويكتمل هيكل السقف المذكور بالإفريز الجميل الخاص بالإزار وهو المزخرف بعقود ذات فصوص نجد فيها عبارة " وكفى بالله" (لافوينتى القنطرة، وكارمن برثلو) ويصحب ذلك أطباق نجمية صغيرة توجد فى مركز الحروف المستطيلة الثنائية التى يتولد عنها عقود متعددة الخطوط متداخلة فى سلسلة ممتدة (٣)، وهذا الصنف هو الوحيد الذى نراه فى أشكال النقوش الكتابية الكوفية المرسومة فى عقود صغيرة، وأساسه هو النمط الموحدى فى مسجد تنمال وبوابة القصبة فى عُدَيّة بالرباط.

توثيق إضافى:

لوحة مجمعة ٨-١: عبارة عن الواجهة الجنوبية ذات نوافذ ثلاث عميقة تطل على الخارج أوسطها أكبرها ولها عقود متراكبة، وهذه أول نظرية عن عقود ثلاثة مختلفة، كما أنها غير معهودة فى المساجد، لكنها مكررة فى مجلس السراى الشمالى لحديقة جنة العريف. هذه الواجهة بتفاصيلها لها نظير، أو مرتبطة بالواجهات الداخلية فى صالة العدل المدجنة فى ألكاثار دى إشبيلية (A) فربما كان أصولها الأولى ترجع إلى قصور إشبيلية زالت من الوجود ترجع إلى القرن الثالث عشر. ٣، ٤: تفاصيل فى النوافذ الجانبية للواجهة، هناك عقد زائف ذو تاج له سابقة تتمثل فى عقود صغيرة نازلة فى قباب من المقرنصات فى كل من مسجد القرويين والكتبية خلال عصر المرابطين (B). نجد ذلك أيضًا فى العقد السفلى المسنن فى الزخارف الجصية التى نجدها فى مسجد الأموات الموحدى وهو المسجد الملحق بمسجد القرويين. وفى المفتاح نجد شكلاًزخرفيا عبارة عن ثمرتى أناناس يرجع إلى عصر الموحدين (نراه فى

كابولى فى بوابة قصبة عدية بالرباط)، وبين العقدين نجد سعفات مدببة من الطراز الموحدى، ٢، الواجهة الشرقية والغربية وعقد كبير له سواتر حائطية مستطيلة أما الجوانب فهى مزخرفة بمعينات منبثقة من المعينات الموجودة فى الخيرالدا من الخارج.

لوحة مجمعة ٩، ٥: تفاصيل من بطن العقد نصف الأسطوانى الكائن عند مدخل برج الصالة ويحمل الزخرفة الموحدية نفسها بالنسبة لبطن العقد، أى أنه على شاكلة بطن العقد فى بوابة الغفران فى صحن البرتقال بإشبيلية، ويتفوق على هذا الأخير الذى نجد فيه فقط بعض السعفات الملساء، حيث نلاحظ سعفات رائعة الزخرفة مدببة ذات طراز موحدى ومزهرة، وهذا الصنف الأخير من السعفات لم يكن معهودًا حتى ذلك الحين فى الزخرفة الإسبانية الإسلامية، التى نراها فى طليطلة وبالتحديد فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا ٦، ٧، ٨، وكذلك تفاصيل من المعينات من صنف معينات الخيرالدا وكذلك فى الزخارف الكائنة على الحوائط الشرقية والغربية. نلاحظ أيضًا وجود رقعتين زخرفيتين فى كلتا الواجهتين، إحداهما المعينات المعمارية ذات الشريط المقعّر nacelado والمفصص والمضفّر، والأخرى هى المعينات النباتية المكونة من سعفات ملساء مسننة بشكل غائر عند الحواف العليا مثل تلك التى نراها فى الزخارف الجصية فى القصر الصغير بمرسية، وهى نمطية لم تكن معهودة حتى ذلك الحين فى الزخرفة الإسبانية الإسلامية، ومع هذا نراها فى زخارف جصية مئذنة سيدنا الحسين بالقاهرة (٣٧، ١) وفى المعينات يبرز لنا الرسم الكوفى لعبارة "الحمد الله" فى كلاشيه معمارى ذى عقود صغيرة مفصصة، وهو ما نجده فى المنارة القاهرية المذكورة فى الزخارف الجصية فى أوندا Onda ومسجد فينيانا Finana .

لوحة مجمعة ١٠: نوافذ عليا لها عقود نصف أسطوانية وتشبيكات - أعيد ترميم بعضها - بها أطباق نجمية من ستة عشر طرفًا، حيث نجدها متكررة فى جنة العريف وفى قبة قصر شنيل بغرناطة وفى نوافذ المعبد اليهودى الترانستو بطليطلة، وبين النوافذ هناك مساحات زخرفية مستطيلة لها حواف عبارة عن سلاسل على شاكلة تلك

التى نجدها فى واجهة محراب مسجد القرويين وتكررت فى الواجهة الجصية للقصر الصغير بمرسية. وفى داخل هذه الأشكال المستطيلة نجد مجموعات من المعينات المكونة من سعفات تحمل بالكوفية عبارة "الحمد لله"، وفوق النوافذ نجد إفريزاً به أطباق نجمية من ثمانية داخل إطار مثمن، وهذه الأطباق بدورها فى إطار وحدات هندسية مستقيمة الخطوط وأشكال نجمية مرتبطة ببعضها، وهذا كله منبثق مما هو فى المساجد الموحدية فى المغرب، أما الأشكال الهندسية المستطيلة فتضم عبارات مكتوبة بخط مائل.

لوحة مجمعة ١١: ١٤: – عبارة عن زخرفة بين النوافذ تضم سعفات وأشكال ثمرة فلفل فيها نوع من التجريد وملساء، كما أن الأطراف حلزونية، الأمر الذى يهيئ لنا رؤية التقاطع بين الأغصان الكائنة فى الخلفية وهذا أمر غير مسبوق حتى ذلك الحين، وعلى ما يبدو فهذه الزخرفة قد بدأت فى زخرفة جصية بمنارة سيدنا الحسين بالقاهرة، ثم تكررت فى بنيقة عقد مدخل الغرفة الملكية (١٥) ومسجد فينيانا (B) ومنزل العملاق فى رندة (C) وبنيقة عقد باب مرِيسة دى سلا (١٢٦٠–١٢٧٠م) (D) وفى بنيقات العقد الخارجى لباب النبيذ بالحمراء (E) وفى زخارف جصية ترجع إلى الأعوام الأخيرة من القرن الثالث عشر فى مسجد تازا والسيد أبى الحسن فى تلمسان. ويلى ذلك وجود زخارف فى جنة العريف (A) وبرج المراقبة فى صحن ماتشوكا بالحمراء، ١٦ هناك نموذج لمعين من السعفات الملساء المترابطة بوحدة زخرفية نباتية هى سعفات مزدوجة بها ثمرات فى الوسط، وهى وحدة زخرفية مستوحاة من بوابة عدية بقصبة الرباط، ١٧: مجموعة من العقود الصغيرة ذات الفصوص والمتداخلة مع النمط الكوفى المزدوج فى لفظة "اليُمْن" عند المنبت، وهذا ما نجده متكرراً فى القصر الصغير بمرسية. ١٨: نجد أن الأشكال الزخرفية بين النوافذ العليا تضم تركيبة من العقود الصغيرة المفصصة والمستطيلات الهندسية التى تحمل نقوشًا كتابية – وهذا نمط لم يكن معروفًا فى الزخرفة الإسبانية الأندلسية حتى ذلك

الحين لكن له أشكالاً موازية فى القاهرة وبالتحديد فى مئذنة سيدنا الحسين وضريح مصطفى باشا وباب لالا ريحانة بالمسجد الجامع بالقرويين. وأسفل ذلك نجد عبارة "لا إله إلا الله" حيث يلاحظ أن الحروف طويلة ومتشابكة وفى نهاياتها أشكال نباتية وعقود صغيرة مفصصة وممتدة، وهذا الكلاشيه هو ما نجده، وقد طرأ عليه بعض التطور، فى الزخارف الجصية بمسجد تنمال. وقد انتقل هذا النمط الزخرفى إلى الزخارف الجصية - خلال القرن الثالث عشر - فى كل من رندة وجنة العريف.

لوحة مجمعة ١٢: ١٩- عبارة عن إفريز عريض فوق الوزرات المزججة يحمل آية قرآنية مكتوبة بالخط الكوفى نراها فى منطقتين فى الجزء العلوى وهى "قل هو الله أحد" ونرى بداية ظهور هذه العبارة فى محراب مسجد تنمال، وعلى الحواف نجد سلاسل من الطراز الموحدى الذى نجده فى مسجد الكتبية، ٢٠: وحدة من تلك المساحة الخاصة بالعقد نصف الأسطوانى المتراكب الذى نجده فى كمرة النافذة الرئيسية فى الواجهة الجنوبية، وهى وحدة مصحوبة بعقود وعُقد مفصصة وأشكال نجمية من ثمانية أطراف وهو نمط نجد له مثيلاً فى باب لالا ريحانة بالقرويين وضريح مصطفى باشا بالقاهرة مع ما أضيف إليه من عبارة مكتوبة بالكوفية المائلة "الحمد لله"، ٢١: هناك وحدة أخرى تعتبر تنويعة على سابقتها، ٢٢: منبت الوحدة الزخرفية رقم ٢٠ مع وجود مفتاح يكاد يكون متعدد الخطوط ومصحوباً بفصوص ذات خطوط مستقيمة ورأسية تعلوها أشكال نباتية طبقًا للنمط الموحدى الذى نجده فى مصلى أسونثيون فى دير لاس أويلجاس ببرغش. (E) يضم هذا الشكل شريطًا به الأكانتوس ويرجع هذا إلى فترات سابقة، ٢٢-١: هو نموذج لمعيّن من السعفات توجد على الجص فى الحائطين الشرقى والغربى ويحمل داخله عبارات بالكوفية هى "لا إله إلا الله" - نجدها مكررة على الجص - فى قصر بنى سرّاج بالحمراء وفى الزخارف الجصية فى أوندة Onda ٢٢-٢: هو نوع جديد من التراكب بين العقود المفصصة والوحدات الهندسية المستطيلة والعقد المفصصة ولكنها مصحوبة بعبارة مكتوبة بالكوفية هى "المُلك لله" فى نمط متطور فى زخارف جصية بمسجد تنمال.

لوحة مجمعة ١٣، ٢٣، ٢٤، ٢٥- هى عبارة عن أنماط من العقود المفصصة الصغيرة المتراكبة والمتشابكة، حيث نجد أن كلاً من الشكلين ٢٤، ٢٥ يحملان لفظة "اليُمْن" عند المنبت ويتكرر ذلك في القصر الصغير بمرسية والزخارف الجصية فى رندة خلال القرن الثالث عشر. ٢٦: معينات من سعفات مع عقود صغيرة نصف أسطوانية، ربما كان نمطها الأصلى فى زخارف جصية فى سامراً (H). ومن الأشكال التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند النظر فى تطور هذه الأشكال نجد شكل Gالذى يرجع إلى صالة العدل فى قصر إشبيلية، وكذلك شكل G-1 من الحمراء والشكل (I) من زخارف مدجنة إشبيلية. نجد كلاً من ٢٧، ٢٨ عبارة عن مجموعة من المعينات ذات العقود المفصصة المتراكبة فى الجزء الواقع بين النوافذ، وهو يحمل نقوشًا كتابية مزدوجة عند منطقة المنبت. ٢٩: هو جزازة من زخرفة جصية لعقد مركب فى النافذة الرئيسية للواجهة الجنوبية (لوحة مجمعة ١٢، ٢٠، ٢٢). وحتى نتمكن من فهم تطور بعض الأشكال الزخرفية فى الغرفة الملكية بشكل جيد يجب أن نعود ببصرنا إلى أشكال ترجع إلى القرن الثالث عشر: هناك شكل Lمن قصر بنى سرّاج بالحمراء، وشكل M من مسجد سيدى أبى الحسن بتلمسان (مارسيه) مع وجود تنويعات مكررة فى باب لالا ريحانة بالقيروان، والشكل O فى بطن عقد مدجن فى مصطبة فى إشبيلية، والشكل فى زخارف جصية بمتحف الآثار بقرطبة.

لوحة مجمعة ١٤-١: تفاصيل أحد المعينات فى مجموعة منها فى الحوائط الشرقية والغربية مع عبارات مكتوبة بالكوفية "الحمد لله"، ٢: إفريز من المقرنصات فى عضادات عقد المدخل (لوحة مجمعة ١، ٤) وهو غير معهود حتى ذلك الحين فى الفن الإسبانى الإسلامى، هناك مقرنصات فى أفاريز يمكن رؤيتها فى المشرق ومصر فى الآثار الدينية خلال القرن الحادى عشر وخاصة فى أبارقوه (فارس) ومنارة مسجد الجيوشى. نجد أيضاً مقرنصات مصحوبة بمقرنصات على عضادات عقد فى منزل العملاق برندة، وزخارف جصية أخرى فى هذه المدينة. وفى طليطلة نجد أن الزخارف

المدجنة، خلال القرن الثالث عشر، تأخذ شكل أفاريز من المقرنصات فى عقود الأضرحة ابتداء من عام ١٢٤٢م. هناك تيجان أعمدة النوافذ السفلى للواجهة الشرقية بها شريط واحد من الواجهات Pencas مُشَكّلة تعرّجات، والعُقد (الحبَّات) Collarin ملحق بالشكل السَّبتى للتاج، أما الحلية المعمارية المحدبة فى التاج equino فهى منحنية وغائرة وتتوافق مع نمطية معهودة ومألوفة فى غرناطة القرن الثالث عشر، مع وجود قطع أعيد استخدامها فى الحمراء خلال القرن الرابع عشر (انظر شكل ٢٤). هناك تاج صغير من الجص فى الواجهة الجنوبية مع وريقات متعرجة وعُقْد مرتبط بالشكل السبتى، وهذا ما نشهده فى مسجد القرويين، وفى الزخارف الجصية فى القصر الصغير بمرسية وفى دار أوندا Onda ومنارة مسجد سان خوان دى غرناطة وبائكة عليا فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ٤، ٥، ٦ عبارة عن لوحات مستطيلة لها أطراف معقودة بأشكال نجمية من ثمانية أطراف، مكررة فى الغرفة الملكية ونموذجها الأوّلى نراه فى المسجد الجامع بتلمسان وفى مسجد تنمال الموحدى، ونراها وقد تكررت فى منزل خيرونس بغرناطة ومنزل العملاق برندة وفى زخارف جصية ذات تأثيرات أندلسية فى مسجد الصالح طلائع (١١٦٠م) بالقاهرة. وقد انضمت هذه المستطيلات لأول مرة فى الغرفة الملكية، إلى تكوينات من الأطباق النجمية ذات الثمانية أطراف حيث نراها فى الإفريز العلوى للصالة.

لوحة مجمعة ١٤-١: من ١٦ إلى ٢٠ نجد أنماطًا خمسة من الوزرات المزججة التى تكسو الحائط. وقد تكررت مع وزرات أخرى فى ثمانية عشر جزءًا من المبنى، ويمكن تحديدها فى الحوائط الجانبية والحائط الجنوبى الموجود فى عمق الصالة وفى فجوة النافذة الرئيسية وكذلك فى أنصاف الأعمدة. وقد أعيد ترميم – تكسية – بعض الحوائط الجانبية. وتعتبر تكسية الحوائط بالزليج جزءًا من فن الفسيفساء المستخدمة فيه قطع ذات لون واحد من الطين المحروق المزجج وقد تم قطعها لتكوين أشكال هندسية. وقد اقترح جومث مورينو لفظة quirati قيراطى، بمعنى قطع Cortar، للتدليل

على الأجزاء الصغيرة، ويقارن ابن سعيد بين المسطحات المزججة الأندلسية وبين الفسيفساء المشرقية، وهناك احتمال كبير فى أن تكون إيران هى مصدر هذا الفن الذى مرّ بالقاهرة ثم وصل إلينا. كما نجد بعض الجزازات المزججة التى ظهرت فى بالاجير وفى قصبة ملقة وقلعة بنى حماد بالجزائر (ق ١١-١٢). درس ل. جولفن قطعًا مزججة فى الأرضيات، فخلال القرن الثانى عشر كانت هناك قدلع مزججة بيضاء اللون وخضراء، تشكل موضوعات هندسية، توجد فى الجزء العلوى للمآذن الموحدية فى مسجد الكتبية ومسجد القصبة بمراكش. وفى برج الذهب بإشبيلية نجد قطعًا صغيرة - عبارة عن معينات ومربعات ومسدسات - ذات لون أزرق وأخضر وأبيض، وكذلك الحال فى مئذنة بالارس **Salares** وأرشث **Archez** بملقة، وكان جومث مورينو يرى أن الخزف المزجج عاش مراحل تطوره خلال عصر محمد الثانى (الناصرى) واستند فى رأيه إلى النقوش الكتابية على الخزف الذى كان فى بوابة السمك بغرناطة التى زالت من الوجود.

شهدت مدينة الزهراء هذا الفن المتمثل فى التكسية بقطع صغيرة من البلاط المحروق الإسفنجى أو من القطع الحجرية، وكانت الغاية الوصول إلى أشكال هندسية ذات لونين لاستخدامها فى الأرضيات لتصبح شبيهة بالفسيفساء البيزنطية. وقد هيأت عملية تكسية الحوائط فى الغرفة الملكية ظهور صنفين من التكسية أحدهما مصحوب بحزام أبيض والآخر دونه، أما بالنسبة للألوان فإنها قليلة التنوع فهى أخضر فاتح وأزرق سماوى وأسود وأصفر فى بعض الأحيان. والوزرة رقم ٢٠ مأخوذة عن مدرسة **Sahrij** ومدرسة العطارين بفاس خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر. ٢١: يلاحظ أن التكسيات من السيراميك ذات اللون الأبيض والأخضر والأسود أكثر أهمية فى عضادات عقد المدخل إلى القبة، ويسيطر على هذه التكسيات آية قرآنية "قل هو الله أحد" مع عبارة أخرى "الواحد الأحد" وتقع هذه النقوش الكتابية تحت عقود صغيرة مفصصة طبقًا لما شهدناه متكررًا فى الأفاريز العريضة

الكائنة فوق وزرات الصالة. وفوق هذا نجد نقشا كتابيا باللون الأسود على خلفية بيضاء عبارة عن آية قرآنية " ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر، (الآية ٢ - سورة الفتح) ومن المعتاد أن نرى هذه الآية منقوشة فى البوابات المهمة التى ترجع إلى فترة لاحقة مثل بوابة النبيذ فى الحمراء. ٢٣: ويوجد فوق تلك النقوش الكتابية إفريز به شُرَّافات زخرفية مسننة ومزججة ذات لون أبيض بها - فى الوسط - ما يشبه دمعة ذات لون عسلى - أصفر - أو أخضر، وتدخل الشرافات فى تبادل مع أخرى ذات لون أسود مقلوبة، وهذا الصنف لم يكن معهوداً حتى ذلك الحين فى المبانٍ السابقة. ٢٢: أسفل إفريز المقرنصات، وفوقه نجد منبت بطن العقد وهو عبارة عن زليج رائع ذى لون مذهّب أو ذى البريق المعدنى مع وجود طبقة من المينا المُقَصْدرة وكذا النقش الكتابى esgrafiado الذى نجده فى قلعة بنى حماد بالجزائر، وقد نشر ل. جولفن بحثًا فى هذا السياق. وهذا النمط من الزليج هو استمرار لصنف ملقى أوّلى، يرى جومث مورينو أن زليج الغرفة الملكية قد أتى من هناك. ويرى ابن سعيد أحد المؤرخين العرب السابقين على قيام مُلْك الناصريين، أن لفظة زليج مشتقة من اللفظة العربية زليجة، وأشار إلى أن ملقة كانت مشهورة بإنتاجها من الزليج المذهّب والمزجج. ويقع زليج الغرفة الملكية على رأس قائمة مجموعة من القطع لها درجة اللون نفسها أو تميل إلى اللون النحاسى، كما أنها قد أصبحت على مدار القرن الرابع عشر جزءا أساسيا من وزرات التكسية فى الحمراء، ويبرز من بينها الزليج الذهبى الخاص بترس الناصريين أو الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ وحواف alfeizares نوافذ البينادور السفلى، وقد درسها تورس بالباس من حيث هى نموذج للزخرفة ذات البريق المعدنى على خلفية متعرجة مذهبة، وهى تقنية يقول عنها ابن بطوطة إنها تستوحى النماذج الأولى من الزليج الفارسى، ويبرهن على هذا وجود أجزاء تم العثور عليها فى كل من السامرا والفسطاط وكذلك زليج محراب مسجد القرويين الكبير حيث جاء بهذه القطع فَخّاريون من بغداد عام ٨٦٢م. وتتفق بالبينا مارتنث كابيرو مع باحثين آخرين

فى التجديد الذى شهده الزليج المذهب وهو طبقة المينا المقصدرة حيث يمكن من خلالها الوصول إلى مسطح أبيض به بعض اللمعان الذى يمكن الوصول إليه من خلال وضع اللون الرصاصى Plumbifero ليحل محل المائل للاحمرار engalba فى السيراميك ذى البريق المعدنى. وكان الزليج ذو اللون الواحد أشهر الأنواع فى المذهّب مثلما هو الحال فى الغرفة الملكية وهناك قطع مهمة من هذا الصنف نجدها فى مدينة الزهراء جاءت إلى هذا المكان مستوردة من المشرق. وتدخل السعفات وثمار الفلفل المذهبة التى نجدها فى زليج الغرفة الملكية مع الجرافيت الأبيض كخلفية (A) فى إطار الزخرفة النباتية الموحدية التى رسمها ج. مارسيه لبوابات الرباط.

وإذا ما انهالت صفات التقريظ والمديح على الغرفة الملكية بما لها من عقد مدخل وزليج ذى بريق معدنى والآية القرآنية "قل هو الله أحد" والشرّافات ذات الدمعة فى الوسط وإفريز المقرنصات وبطن العقد ذى السعفات الفريدة التى تسير على الأسلوب الموحدى، فهذا كله لا مبالغة فيه حتى وإن وصفنا العقد بأنه أجمل عقود الفن الإسبانى الإسلامى، وهذا كله يجعلنا نفكر فى أن عقد المدخل تم تصميمه على أنه عقد تشريفات فى قالب يرجع إلى العصر الموحدى المتأخر، والغاية منه إبراز القبة الملكية الغرناطية التى أخذت تزداد بهاءً ورونقًا بمرور الزمن حتى أصبحت تضارع تلك القبة الأخرى وهى الخاصة بصالة الأختين فى بهو السباع الذى شيد فى عصر محمد الخامس.

الخلاصة :

تشير السمات التى فصلنّاها فى الفقرات السابقة إلى أن التاريخ المحتمل لبناء هذه القبة وهو الذى نميل إليه هو منتصف القرن الثالث عشر، ولا شك أن هذه الغرفة على صلة ما بقصور موحدية، خارج الأسوار، زالت من الوجود خلال الفترة الموحدية

نفسها التى امتدت فى غرناطة حتى عام ١٢٤٧م، ومن المنطقى أن يمتد تأثير هذه الزخارف الجصية التى نراها فى الغرفة الملكية، والتى تتطور بشكل سريع يدخل فى دائرة ما أطلقنا عليه "النزعة الموحدية"، إلى شرق الأندلس وإشبيلية القرن الثالث عشر، وطليطلة، وهذا نوع من الإثراء للفن المدجن هناك خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر الذى كان غارقًا حتى ذلك الحين فى دائرة التأثير المزدوج للمرابطين والموحدين واستمر على هذا الحال حتى عام ١٢٤٢م. وإذا ما اطلعنا على الزخارف الجصية فى معبد سانتا ماريا لابلانكا وقلنا إنها ترجع إلى منتصف القرن الثالث عشر (١٢٥٠م) طبقًا لما يرى تورس بالباس، ونظرنا أيضًا للعقد الجنزى فى مصلى "بلين" فى دير "سانتا فى" (١٢٤٢م)، طبقًا للوحة التذكارية، وإلى هذه اللوحة الأخيرة بما فيها من سعفات غرناطية مزهرة، وشهدنا المصلى ذا إفريز بالمقرنصات الغرناطية، لقلنا إن الغرفة الملكية فى غرناطة يجب أن يرجع تاريخ إنشائها إلى ما أشرنا إليه. وهنا يمكن اعتبار الغرفة الثانية فى الترتب، خلال القرن الثالث عشر، متمثلة القصر الصغير وفى أوندة، وهاتان الغرفتان هما من رحم "النزعة إلى الموحدية"، وقد كان لكل واحدة منهما تأثيرها فى المكان الذى أنشئت فيه ولها ملامحها الفنية الفريدة ولكن فى إطار الوحدة. وفى هذا السياق نرى الزخارف الجصية القاهرية التى أشرنا إليها وكذا الأندلسية - نهاية ق ١٢ وبداية ق ١٣ - تلقى بمزيد من الضوء على ما نحن بصدده حيث يمكن أن نرى تكوينات زخرفية ونقوشًا كتابية موجودة فى الأولى وليست فى شرق الأندلس. وعلى هذا فالغرفة الملكية عند إنشائها تلقت تأثيرات محلية وخارجية، وهذه الأخيرة نجدها فى مبانٍ ترجع إلى القرن الثانى عشر، وبذلك يعيش الفن الإسبانى الإسلامى تطورًا سريعًا ومتلاحقًا فى غضون فترة زمنية ضئيلة، أمام الفن الموحدى الذى أخذ يتباعد فى الأفق والذى اتسم بالتقشف فى المساجد، غير أننا لا نعرف فيما إذا كانت القصور وبيوت الأثرياء خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر تدخل فى هذا السياق أم لا. والأمر الذى يثير

الاهتمام فى هذه الحقبة التاريخية هو أن المسجد الكبير فى تازا ومسجد فينيانا (ألمرية) قد شهدا خلال الحقبة الأخيرة من ذلك القرن إثراءً ضخمًا للزخارف الجصية.

أشار الكثير من الباحثين فى الفن الغرناطى خلال العصور الوسطى إلى أن تطور الزخرفة الجصية فى غرناطة كان متلاحقًا فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، وتعتبر الغرفة الملكية دليلاً على هذا فهى فى نظرهم ترجع إلى الربع الأخير من القرن ومعها البرطل الصالة التى شيدت فى عصر محمد الثالث. وفى نظرنا نجد أن هذا التطور المتلاحق الذى شجع عليه استخدام الجص الطرى – مثلما حدث فى الجعفرية خلال القرن الحادى عشر – تحقق فى غرناطة خلال فترة "النزعة الموحدية"، أى خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. وهنا نتساءل: أليس صحيحًا أن الزخارف فى شرق الأندلس، التى يفترض أنها ترجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر، قد شهدت هى الأخرى تطورًا متلاحقًا وسريعًا بالمقارنة بالفن الموحدى الكلاسيكى؟ هذا هو ما نشهده فى الغرفة الملكية التى ترجع إلى منتصف القرن، ذلك أننا إذا ما قدمنا – تاريخيا – النماذج التى فى شرق الأندلس عليها، فهذا معناه أننا نضن على غرناطة أو إشبيلية أسبقيتهما الرسمية فى تطور الزخرفة الجصية أو الزخرفة بصفة عامة التى تعتبر الأندلس عقر دارها، واستمر هذا الحال حتى عصر الفن الناصرى والمدجن خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. ومن المعروف أن امتداد الفن الطليطلى المدجن كان منبعه إقليم الأندلس (Andalucia) وما يسعى إليه مؤرخو الفن فى شرق الأندلس هو القول بأن الزخارف الجصية فى مرسية وأوندة ترجع إلى فترة سابقة على الغرفة الملكية، وإذا ما اتفقنا معهم جدلاً على هذا نتساءل: من أين يأتى عرفاء البناء الذين عملوا فى شرق الأندلس وطبقوا جميع التصميمات الفنية التى نراها فى الغرفة الملكية وفى الزخارف الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء؟

٢- الزخرفة الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء:

يقع قصر "المفتى" أو قصر "بنى سراج" بين أبراج "السجن" أو أبراج بوابة العدل فى الجزء الجنوبى من الحمراء جنوب شارع مايور ألتا، وقد جاء فى مرسوم ملكى أصدره الملكان الكاثوليكيّان، عام ١٥٠١م منح هذا القصر للسيد خوان شاكون، رئيس خزانة المجلس الملكى. وهذه المعلومات ننقلها عن جومث مورينو وأضاف إليها المزيد كل من خ. برموديث باريخو والآنسة مورينو أولميدو. وقد وجد إيتشبريًا فى هذه الرقعة زخارف مبعثرة من الصعب جمعها، وكذلك مفتاحًا llave يحمل عبارات عربية هى "لا غالب إلا الله، يسير المسلمون على ما أمر الله به.

وبعد أن تم العثور فى هذه المنطقة المجاورة للبرج الصغير على جزازات من زخارف جصية مهمة وشديدة الشبه بما هو فى الغرفة الملكية التى ترجع إلى قصر بنى سراج، يمكن القول بأن هذا القصر قد شيد فى منتصف القرن الثالث عشر، وبذلك فهو المقر الملكى الأكثر قدمًا فى الحمراء أى أنه سابق على عصر محمد الثالث الذى ننسب إليه بناء قصر البرطل الذى يعتبر حتى اليوم بمثابة المبنى الأكثر قدمًا فى السبيكة (Sabika منطقة الحمراء). وكان قصر بنى سراج سابقًا على غيره من قصور الحمراء فى المخطط المعمارى، وكان له، ولا يزال، برج ذو صالة ثلاثية مثل قبة الغرفة الملكية وربما كانت بارزة بعض الشىء فى الجهة الجنوبية، ولها دهليز أمامى يمتد إلى الداخل وكذا دهاليز أخرى عادية - زالت من الوجود - كانت تحيط بصحن ذى مخطط شبه مربع على ما يبدو، وبهذا الصحن كانت هناك بركة صغيرة لها الشكل نفسه حيث نجد أن ضلعها الجنوبى يمتد نحو الداخل على شاكلة البرك العربية، أى الشكل شبه المربع (لوحة مجمعة ١٤-٢ B،A) وقد ورد فى دراسة نشرتها قبل هذا الكتاب أننى أطلقت عليه المقر B حتى يكون مختلفًا عن A حيث أقيمت حمامات كاملة فى المخطط الأعلى، وقد درس البروفيسور مالبيكا Malpica هذه المخططات مؤخرًا وكذلك مخططات أخرى مجاورة لقصر بنى سراج. وسيما كانت هذه الزخارف التى

تحدثنا منها (لوحة مجمعة ١٤-٢ من ١ إلى ٧) جزءًا من الفراغ الثلاثى الأجزاء للبرج، وكانت الحوائط كلها مزدانة بهذه الزخارف ومعها البرجان أو الأبراج الثلاثة الكائنة فى أضلاع الصالة المركزية الأمر الذى يدلل على أهميتها مقارنة لها بالصالتين المجاورتين لها. وكانت الزخارف الجصية مجاورة للركن الأيمن من البرج، وقد قمت برسمها وتصويرها، ورغم هذا فهناك بعض الدراسات الحديثة التى تشكك فى وضعية هذه الزخارف ومصدرها. وهنا أسأل: على أى أساس؟ يبدو كأن بعض الباحثين لا يرون جيداً هذا التزاوج بين المكان والمصدر الذى منه الزخارف الجصية، ورغم هذا لا يرفضون الفترة الزمنية التى تمت البرهنة على دقتها.

نجد فى المقام الأول واجهة جصية (١، ٥) بها عقد جميل نصف أسطوانى مزدان بمسننات ويلاحظ أن طبلته **timpano** مليئة بعقود ذات فصوص رأيناها فى الغرفة الملكية، وهو بالتالى عقد مطموس مثله فى ذلك مثل عقد فى المنزل العربى فى أوندة، ويأتى بعد ذلك الجزء الذى يعتلى واجهة "محل الفحم فى غرناطة"، وعلى شاكلة العقد القسطلى (من قسطلون) **Castellon** نجد عقد بنى سراج يعتليه شريط مزخرف بالمعينات الهندسية المتشابكة بزخارف أخرى هى السعفات المدببة، وهذا ما شهدنا مثيلاً له فى الحوائط الجانبية لقبة الغرفة الملكية. وربما كان بطن عقدين (٢)، (٣) مزخرفًا بأسلوب موحدى متكامل المكون من السعفات المدببة والزهور التى كنا نراها فى عقد المدخل للغرفة الملكية، وسوف نواصل رؤية ذلك فى منزل خيرونس ومنزل العملاق برندة، إضافة إلى عقد منزل أوندة. هناك قطع أخرى من الجص (٤)، (٧) تكثر فى ذلك الجزء الخاص بالعقود الصغيرة المفصصة التى شهدناها فى بنيقة العقد (١)، غير أنه فى النموذج الذى أمامنا قد أضيفت إليها أشكال سداسية أفقية غير منتظمة وكأنها حلقات ربط بها نقوش كتابية مائلة تحمل عبارات مثل "الحمد لله"، وجاء هذا كله بناء على نماذج بدأ العمل بها فى الغرفة الملكية بما فى ذلك السعفات المدببة ذات الطابع الموحدى وهى سعفات توجد فى الخلفية الزخرفية. وبالنسبة للأشكال الهندسية المستطيلة التى أضيفت فى هذه الحالة، وكذا فى الغرفة الملكية، فإن أصولها غير

محددة والاحتمال كبير فى أنها ترجع إلى إقليم الأندلس Andalucia وربما كانت الغرفة الملكية نفسها هى الأساس، وهذه تسبق الزخارف الجصية فى ضريح مصطفى باشا (١٢٦٩م) فى القاهرة أو باب لالا ريحانة (١٢٩٦م) فى المسجد الكبير بالقيروان. وعلى أية حال فإن مجرد وجود هذه الزخارف الجصية داخل قصور الحمراء يزيد من أهميتها كشاهد على وجودها فى "السبيكة" فى القصر أو القصور المزخرفة التى لا ترجع إلى القرن الثالث عشر أى الفترة الانتقالية الموحدية الناصرية. ويمكن أن نشير إلى وجود بعض اللوحات الزخرفية التى زالت فى مكانها وهى التى تحمل الرقم ٢٨، ٢٨-١ فى البند المخصص للزخرفة فى أوندة الذى سنعرض له بالدرس لاحقًا حيث نشير إلى أن القطعة الزخرفية الجصية التى تحمل رقم (١) فى قصر بنى سراج تدخل مع قطعة أخرى توءم وهى قطعة يزدان بها عقد مدخل رئيسى لصالة أو لغرفة. ومن ناحية أخرى من غير المعقول أن نقدم الزخارف الجصية فى أوندة على مثيلاتها فى قصر بنى سراج فى الحمراء ذلك أن هذه الأخيرة تتسم بعبقرية إبداعية وتقنية حيوية بدهية مقارنة لها بالأسلوب الاعتيادى أو الجاف فى أوندة وبالتالى من الصعب القول بأسبقيته. وفى هذه الحالة ندخل فى جدال آخر يتعلق بازدواجية بالغرفة الملكية والمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا أو مصلى بيلين، فإذا ما وافقنا كما يقال الآن على أسبقية الزخارف الجصية فى أوندة على تاريخ الغزو المسيحى للمدينة (١٢٣٨م)، وهى الغرفة الثانية خلال القرن الثالث عشر، فإننا نتساءل: أين نضع إذن الزخارف الجصية لقصر بنى سراج فى هذا القرن؟ هذه هى إحدى المشكلات المتعلقة بالفن خلال فترة ما بعد العصر الموحدى أو "النزعة الموحدية" أى فن الفترات الانتقالية.

٣- منزل خيرونس (غرناطة) :

يقع هذا المنزل فى منطقة الغرفة الملكية وهو العقار رقم (١) فى شارع أنشا دى سانتو دومنجو، وهو عبارة عن منزل لأحد الأعيان العرب الذى لم يصلنا منه إلا صالة

مستطيلة المخطط فى الطابق الأرضى أبعادها هى ٧×٥,١م (لوحة مجمعة ١٥،: ١، ٢).
ويتم الدخول إليها من خلال عقد نصف أسطوانى ذى انحناء مرتفع Peraltado ومسنن بشكل جذاب وهو الجزء الرئيسى فى الواجهة التى تعتبر واجهة لبائكة زالت من الوجود بشكل جزئى (٣) وتزدان بنيقات العقد بسعفات مزهرة فى شكل لفائف من غصون بارزة من الخلفية الزخرفية المكونة من السعفات المدببة ذات الأسلوب الموحدى (لوحة مجمعة ١٦: ٧، ٨) وتكتمل هذه الواجهة بشريط أفقى ضيق يحمل عبارة "الحمد لله" المكتوبة بالخط الكوفى (لوحة مجمعة ١٦: ٧-١)، ثم نجد بعد ذلك نوافذ ثلاثًا فى الجزء العلوى، لكل عقدها نصف الأسطوانى ونجد منكب العقد وقد حاد عن المركز. أما المركز فهو مُسَنّم بوضوح ويحمل عبارة بالكوفية هى "حسبى الله" وأخرى هى "الحمد لله"، أما النوافذ الجانبية فلها تشبيكات، من الجص المحفور، ذات اثنى عشر طرفًا (لوحة مجمعة ١٥: ٦) ويحيط بالواجهة أشرطة من النقوش الكتابية إحداها عريضة وأفقية تحمل عبارة "الحمد لله..." وتستمر هذه العبارة فى الأشرطة الجانبية الداخلية وتضاف إلى الشريط الخارجى نقوش أخرى ذات خط مائل وتشبه بذلك أشرطة توجد فى عقود مسجد فينيانا فى ألمرية، وربما كان منزل خيرونس معاصراً لها فى الفترة التاريخية. وقد قرأ خبراء الخطوط عبارات تحمل معنى "أنت أملى وأنت سندى اللهم اختم بالخير أعمالى..." وجاء ذلك مكتوبًا بالخط الكوفى وهذا ما نراه لأول مرة فى غرناطة، ومصدره كان عضادات الشبابيك التى نجدها فى بوابة الغفران التى يفترض أنها موحدية، وهذه البوابة موجودة فى صحن البرتقال بإشبيلية (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية) ويضاف إلى تلك الأشرطة شريط آخر داخلى به زخرفة بسيطة من المعينات (لوحة مجمعة ١٥: ٣-١) وهناك شريط عريض من الجص يحيط بالواجهة الخاصة بالبائكة كلها وبه أشكال نجمية من ثمانية أطراف (لوحة مجمعة ١٥: ٥) وهو شريط تكرر فى مسجد تازا (لوحة مجمعة ١٥: A) وكذلك فى شواهد قبور من الحجارة التى تم انتشالها من جبانة رندة (لوحة مجمعة ١٥: B).
أما الواجهة ذات النوافذ فى خيرونس فهى - على ما يبدو - مشتقة من الواجهات

الخاصة بالمحاريب فى المساجد الموحدية، ولها سابقة فى العمارة المدنية وبالتحديد فى صحن الجص فى قصر إشبيلية. وبالنسبة لواجهة منزل خيرونس نجد أنها النموذج الأول المعروف فى غرناطة، تليها واجهات أخرى ترجع إلى الفترة نفسها وهى الخاصة بمنزل العملاق برندة، وفى شرق الأندلس نجد واجهة القصر الصغير، غير أنها فى هذا المثال الأخير ذات نافذتين فقط على شاكلة الواجهة الإشبيلية المشار إليها أو تلك الأخرى ذات العقدين فى بينو إيرموسو، إضافة إلى مثال آخر فى محراب مسجد توزور التونسى. ومن السهل التكهن بأن هذا النمط من الواجهات كان قد انتشر فى منازل علية القوم خلال الفترة المتأخرة من العصر الموحدى وربما كانت منازل غرناطية وإشبيلية خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر.

وبالنسبة للواجهات الداخلية للعضادات الخاصة بالعقد والكائنة فوق وزرات ملساء نجد طاقات (كوّات) tacas لها عقود صغيرة مرتفعة الانحناء وبارزة قمتها وفوقها مستطيلان يحملان نقوشاً كتابية مائلة الخط تحمل بعض العبارات المعهودة (١٥: ٤)، ومن إحدى "الطاقات" tacas أمكن العثور على بقايا أرضية من الزليج المزجج، أما بالنسبة للعقد المزخرف agallonado الذى يوحى بطول بقاء فى المدينة، فقد رأيناه فى الغرفة الملكية ونجده مكرراً فى منزل العملاق برندة وبذلك يصبح هذا صنفاً آخر من الاستعارات إضافة إلى العقد المسنن فى المدخل الذى يرجع إلى زخارف العصرين المرابطى والموحدى، وقد أشرنا إلى العقد المزخرف المضلع gallones فى الأقبية المقربصة فى كل من مسجد القرويين والكتبية. وعندما نترك عقد المدخل سوف نجد أن بباطنه زخرفة جميلة عبارة عن سعفات وأشكال ثمار الأناناس ذات الأسلوب المتكامل الموحدى النزعة (انظر الفصل الخاص بالزخارف الجصية، لوحة مجمعة ٣١: ٢) الذى يعتبر صورة طبق الأصل لعقد المدخل فى الغرفة الملكية. وعندما ننظر إلى الواجهة من الداخل نجد بها بنيقات مزخرفة بالمعينات النباتية البسيطة التى تتسم بالحيوية لوجود أشكال نباتية ذات أطراف ثلاثة وزهرات صغيرة (لوحة مجمعة ١٦: ٩)، وفوق كل هذا نجد شريطين متراكبين بهما نقوش كتابية ذات

خطوط مائلة يحمل الشريط العلوى منها العبارات نفسها التى وجدناها على الطاقات، وهى الآن داخل إطارات مستطيلة ذات أطراف نجمية، فى تبادل مع أشكال نجمية من ثمانية أطراف (لوحة مجمعة ١٦، ١٠، ١١، ١٢). وهذا الصنف من الأشكال المستطيلة نراه مصحوبًا بسلاسل من الأفاريز العلوية فى المساجد الموحدية فى الشمال الإفريقى، كما نجدها متكررة فى أوندة.

طرأت بعض الترميمات باللون الأبيض على جميع العناصر الزخرفية فوق الجص الطرى المائل للون القمحى مع وجود اللون الأزرق فى الخلفية واللون الأحمر على الأكانتوس وكذلك اللون الأسود كما هو الحال فى الغرفة الملكية. نجد فى سلم المنزل - حتى الآن - وزرات مدهونة بتوريقات وعبارات بالخط المائل طبقًا لرأى جومث مورينو بها عبارات تحمل مفاهيم الرحمة الدائمة والبركة. وتبرز الرسومات (١٣)، (١٤) فى الشكل الرقم ١٥ وهى التى نشرها تورس بالباس وهذه الوزرات هى الرائد الثانى لبعض الوزرات فى البرطل بالحمراء ومخزن الفحم و "Cadazafra كادا ثافرا" وكل ما قلناه سابقًا يعتبر تجديداً بالنسبة لما جاء بعد ذلك فيما هو غرناطى: أى الواجهة ذات الأبواب الثلاثة والطاقات ذات العقود المزخرفة من أعلى وبطن القصر ذى الأسلوب المتكامل والإفريز الموجود أعلى البائكة والأطباق النجمية ذات الثمانية والاثنى عشر طرفًا والمستطيلات والأشكال النجمية فى تبادل مع الخط الكوفى "الحمد لله..."، ولم نعرف شيئًا عن الطاقات أو غيرها ذات الأعتاب الداخلية والكائنة فى طرفى عقد المدخل الذى سوف نراه لاحقًا فى منزل العملاق برندة. ولابد أن منزل العملاق قد أقيم بعد مرور بضعة عقود من القرن الثالث عشر، أى بعد إقامة الغرفة الملكية بأكثر من عقد.

٤- منزل العملاق برندة:

أطلق تورس بالباس على المنزل هذا الاسم، وصنفه على أنه من النمط الغرناطى الذى يرجع إلى عصر محمد الخامس دون الاعتماد على براهين تؤكد ذلك، فالتاجان

اللذان سوف نراهما والزخارف الجصية ترجعه إلى القرن الثالث عشر، وعلى ما يبدو نجد تيجان الأعمدة وقد أعيد استخدامها ومعهما قاعدتا عمود فى البائكة الأمامية كصالة الاحتفالات عند القيام بترميم البائكة بأكملها خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهى الآن مفككة من جديد حيث من المفترض إعادة إقامتها من جديد (لوحة مجمعة ١٧: ٣، ٤، ٥، ٦). وإذا ما ركزنا أنظارنا على مخطط هذا المنزل العربى فى الطابق السفلى لوجدنا أنه تأسس خلال القرن الثالث عشر، وبالتالى فهو معاصر لمنزل خيرونس. أما الطابق العلوى فربما كان مخصصًا للحريم وقد أعيد بناؤه بالكامل. والبيت يتكون من صحن مستطيل المخطط به بركة على الشاكلة نفسها مقاسها ٤,٧٠م × ١,٩١م × ٠,٨٠م عمقًا (لوحة مجمعة ١٧: ١، ٢) وفى الجهة الشمالية نجد البائكة التى تمتد ٧,٧٠م×٤م عرضًا، ولابد أنها كانت ذات ثلاثة عقود أكبرها أوسطها حيث يبلغ الفراغ فيه ٢,٢٦م حيث العقد الأوسط نصف أسطوانى وفتحة تبلغ ١,٩٥م، ويؤدى هذا العقد إلى صالة الاحتفالات أو إلى المجلس المستطيل (١١,٨٩م×٢,٨٣م) وبه فى كل جانب غرف ذات سقف مستو (الفرخ) مع عقود عند المدخل. أما الصالة الخاصة بالمدخل على جانبى عقد المدخل فيوجد بها طاقات (كوّات) ذات أعتاب ٠,٨٨م و ٠,٧٩م عرضًا على التوالى (٢). ولابد أنه كانت هناك بائكة جنوب الصحن تسبق صالة ممتدة، وقد تعرضت جميع هذه التفاصيل للتغيير نظرًا للتعديلات المستمرة. وفى الضلع الغربى للصحن نجد أن الجدار لايزال به عقد جميل فراغه ١,١٩م (لوحة مجمعة ١٨: ١١) ويؤدى إلى صالة ممتدة، ٩,٣٦م×٢,٣٥م تعرضت هى الأخرى للتعديلات. ويتم الدخول إلى المنزل من خلال باب أو دهليز فيه انحناء واحد يؤدى مباشرة إلى الضلع الشرقى للبائكة الرئيسية من خلال عقد مزخرف مضلع gallonado (لوحة مجمعة ١٨: ٩). وبالنسبة للمخطط فى الطابق العلوى – بما فى ذلك السلم ذو البئر العريض – فقد تعرض كل شىء فيه للتعديل ورغم هذا لا نزال نرى فى الجانب الغربى للصحن نافذة ذات عقد نصف

أسطوانى حولها إطار ولها تشبيكة خشبية من الطراز الناصرى (لوحة مجمعة ١٩: ١٤) وقد نشر تورس بالباس بحثًا عنها، كما أنها مازالت فى حالة جيدة.

والخطوط العامة للمنزل تتوافق مع المنازل ذات الطراز الناصرى الشائع فى غرناطة من خلال منازل علية القوم والقصور التى ترجع إلى القرن الرابع عشر، وتتوافق كذلك مع المنازل الموريسكية المتأخرة فى حىّ البيازين، ويشمل ذلك الخطوط المعمارية الإفريقية خلال عصر بنى مرين حيث يوجد الصحن المستطيل الذى حل محل الصحن المربع الذى كان سمة من سمات المنازل الأكثر تواضعًا، وكذلك البركة فى الوسط ووجود بائكة أو اثنتين لكل عقود ثلاثة ذات أعمدة فى الأطراف تتسم بصغرها وصالة تشريفات أو فراغا مقسما إلى ثلاثة أقسام فى الواجهة. ويقوم الصحن بدور صحى ودور للترفيه، حيث يساعد على إضاءة الداخل، وتدخل الأشعة لتصافح الحوائط المزخرفة بطريقة الحفر، بشكل تدريجى ابتداء من البائكة وحتى الصالات، ومنفذها - الأشعة - هو عقود المدخل والنوافذ ذات التشبيكات. وإذا ما تحدثنا عن أصول المنزل الإسبانى الإسلامى يمكن الرجوع إلى نموذج لمنزل غير واضح المعالم أو قديم وربما كانت ملامحه واضحة بعض الشيء خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر فى منازل تشانكا فى ألمرية التى ربما ترجع إلى القرن الثانى عشر. وربما كانت بمثابة النموذج الذى سارت على هديه المنازل المرابطية والموحدية التى زالت من الوجود، وكانت بمثابة مقدمة لصحون ذات بوائك فى القصور التى درسناها ضمن ما يشمله ألكاثار دى إشبيلية. وهناك مجموعة من المنازل بعضها فى ثيثا Cieza (مرسية) قام بدراستها نابارّو بلاثون، ومنزل آخر مزخرف بالجص فى أوندة (ق ١٣) ومنازل أخرى فى "المُنْية" وقصر إسلامى فى بلنسية، ذات أحجام كبيرة تشبه فى مخططها ما عليه المنزل الرندى. هناك منازل أخرى (ق ١٢، ١٣) تم إجراء حفائر فيها فى أوريولة (قامت بها سيلفيا يوس)، ومنازل فى إلش، إلى جوار قلعة حرّة Calahorra وأرباض بلنسية (قام بها سوريانو سانشيث و خ. باسكوال نيتو)،

إضـافة إلى منازل أخرى فـى الرقعة العمرانية القديمة فى أليكانيت (ب. روسير، ونييس روسيلو) ومنازل فى أرباض دانية (خ.أ. جيسبرت).

مخططات المنازل الإسبانية الإسلامية:

نقدم هنا نموذجًا أو خلاصة للمنزل الإسبانى الإسلامى ذى الصحن والبوائك فى اللوحة المجمعة ٢٥، ١-٢٥: (لوحة مجمعة ٢٥ A) مدينة الزهراء عبارة عن بائكة ذات عقدين وعقد مزدوج عند المدخل الخاص بالصالة الرئيسية بعد الواجهة، ويوجد فى الصحن أرضية منخفضة فى نقطة المركز. ١-:A منزل فى بتشينا (ألمرية) بدون بوائك (كاستيو جالديانو و ف. مارتنث)، B منزل أموى فى أرباض قرطبة (أرخونا كاسترو) (بائكة ذات عقدين). :Cمنازل من ثيثا (نابارّو بالاثون) (عدة أنماط أبرزها له بائكة من عقود ثلاثة أوسطها أكبرها وتقوم العقود على أكتاف، ومدخل من عقدين فى الصالة الأكبر، مخطط مزدوج). :D منزل يعود إلى القرن الثانى عشر فى سالتس (ويلبه) (برّانا كريسر) (حيث نجد مدخلاً فيه عقدان وبركة وسط الصحن)، E منزل من الفسطاط (القاهرة) (بائكة من ثلاثة عقود أكبرها أوسطها وبركة وسط الصحن)، ١: منزل العملاق فى رندة، ٢، ٣: منازل فى قصبة الحمراء (بدون بوائك وأكبرها توجد به بركة فى الصحن، والصالات الرئيسية ممتدة ولها غرف وأرضية مرتفعة، ٥: منزل ناصرى فى فناء قصر كارلوس الخامس بالحمراء (تورس بالباس) (هناك بركة مصحوبة برصيف وقناة جانبية فى الصحن، إضافة إلى بائكة من ثلاثة عقود فى الواجهة أبرزها أوسطها وتقوم كلها على أكتاف Pilares، وصالة تشريفات مستطيلة، ٦، ٧: منازل ناصرية فى سيكانو Secano بالحمراء إلى جوار البوابة ذات الأرضيات السبعة (هو نمط من المنازل البسيطة التى تخلو من الصحن، ومنزل رئيسى له بائكة بها عقود ثلاثة أبرزها أوسطها وبركة صغيرة وحوض نافورة فى الوسط)، ٨: منزل من بيلونس Belyunes بسبتة (صالة تشريفات أو فراغ ثلاثى الأجزاء له كوة أو بهو

فى حائط الواجهة وعقود ثلاثة فى البائكة أبرزها الأوسط ومخطط مزدوج)، ٩: منزل من فاس (ق ١٤) (Bel) يتكون بشكل استثنائى من ثلاث بوائك ذات أعمدة، أبرزها أوسطها وأكتاف وأعتاب تحل محل العقد التقليدى ومخطط مزدوج، ١٠: منزل يطلق عليه قصر الـ Eubbad بتلمسان (ق ١٤) (ج. مارسيه و ل. جولفن) (مجموعة من ثلاثة صحون أكبرها، A، له بائكتان لكل ثلاثة عقود أبرزها أوسطها وأكتاف وصالة تشريفات ذات فراغات ثلاثة، وصالات جانبية بها غرف متقابلة وبركة صغيرة ملتصقة بواحدة من البوائك. الصحن D له بوائك ثلاث مترابطة ببعضها سيراً فى هذا على نموذج علامة + مثلما هو الحال فى غرفة tepidarium فى حمام بانيويلو Banuelo بغرناطة مخطط مزدوج).

لوحة مجمعة ٢٥-١: ١- منظر للصحن A فى قصر Eubbad فى تلمسان، ٢: نمط من الواجهات فى منزل ناصرى بغرناطة، ٢-١ منزل كالاس باراً (مرسية) بوثو مارتنث)، ٣: منزل يشكل انحناء أو زاوية مع الحمام المجاور فى قطاع قصر بنى سرّاج بالحمراء (الصحن القبة ذو الدهاليز الثلاثة وصالة التشريفات أو الفراغ المقسم إلى أجزاء ثلاثة، والجب المخطط المزدوج)، ٤- منزل ناصرى فى دار بن آس Darabenaz فى سهل غرناطة Vega (مانثانو مارتوس) (مخطط مزدوج وبائكة من ثلاثة عقود أبرزها أوسطها وصالة تشريفات مستطيلة تعرضت لتعديلات كثيرة، وفى المخطط العلوى نجد أن هذه الصالة تضم غرفاً ولها عقد مركز بالإضافة إلى اثنين صغيرين ولكل منها طاقة كوّة (taca) شهدناها فى صالة التشريفات فى منزل رندة)، ٥: نمط من المنازل عبارة عن أبراج حربية بقصبة أنتكيرا مع تنويعات تكررت فى أبراج أخرى مثل البرج الأبيض فى جبل الفنار بملقة وقلعة حرة بجبل طارق، وفى الحمراء فى مخططات علوية فى برج التكريم بالقصبة وفى بوابة الأسلحة وبوابة العدل، ٦: حيّ به منازل للحامية العسكرية بقصبة ملقة (ق ١١، ١٢) (أنماط من المنازل الصغيرة ذات الصحون المربعة ودون البوائك)، ٧: منظر لمجموعة من المنازل

فى قصبة الحمراء (ق ١٣، ١٤) (أنماط من المنازل المتماثلة والمتصلة ببعضها على جانبى الطريق الرئيسى العام مع حمّام عام)، A: رغم أن الصورة ترجع إلى الوقت الحاضر فإننا نجد المربعات الخالية وهى الصحون، وهذه الصورة تصدق على المنازل الإسلامية فى غرناطة (ق ١٢، ١٣، ١٤).

وبالإضافة إلى السمات العامة التى تتمتع بها دور علية القوم يمكن القول بأنها كلها تضم مراحيض قريبة من الدهاليز المنحنية والقريبة من المدخل، وأحيانًا ما تؤدى تلك إلى مدخل جزئى إلى صحن المنزل وإلى الاسطبل وهو مساحة تكاد تكون مستقلة. ومن الصعب تحديد مكان المطبخ وربما كان واحداً من الصالات ذات الاستخدامات المتعددة. ويمكن أن نرى عدة أنماط من المنازل التى تختلف فيما بينها حسب درجة ساكنيها: A: منازل بسيطة ذات صحون مربعة ودون بوائك، B: بائكة فى صحن مستطيل، C: بائكتان فى صحن مستطيل ترتبطان بصحون القصور. ولانعدم بعض الحالات التى نجد فيها البائكة، أو الدهليز، غير متصلة بصالة التشريفات الرئيسية.

الزخرفة :

هناك توافق وتناغم كامل بين العناصر الزخرفية والمعمارية، حيث نجد الأولوية الكبرى للصالة الرئيسية سواء من حيث المساحة أو الزخرفة ويلاحظ أن هناك تكثيفا زخرفيا للجزء الشمالى للمنزل، ففى البائكة الرئيسية نجد الواجهة ذات النوافذ الثلاثة التى يعلوها إفريز عريض يحيط بالبائكة وجميع عناصرها الزخرفية مثلما هو الحال فى منزل خيرونس (لوحة مجمعة ١٧)، وتحت سقف الصالة الرئيسية نجد إفريزًا آخر عريضًا تتقاطع معه واجهة المدخل ذات النوافذ الثلاث (لوحة مجمعة ١٧: ٢)، أما الطاقات (الكوّات) الملحقة والكائنة فوق الوزرات الملساء فيحيط بها شريط صغير من خطوط غير واضحة المعالم لكنها تترك فوق العتب طبقة زخرفية مستطيلة وعريضة.

وترتبط بالإفريز أيضًا العناصر الزخرفية لعقود المدخل للحجرات الجانبية (لوحة مجمعة ١٩، ١٥). ومن العناصر التجديدية التى أدخلت على منطقة الصحن نجد الإفريز الذى يقع على الارتفاع نفسه للإفريز الخاص بالبائكة حيث نجد الأول يمتد ليضم باقى الحائط الغربى ولا يعوقه فى هذا إلا وجود النوافذ ذات العقود النصف أسطوانية (لوحة مجمعة ١٩: ٤)، وهذا يستلزم وجود رفرف alero بارز للحماية فى ذلك الضلع من المبنى، غير أن درجة الزخرفة فيه تتناغم مع عقد المدخل إلى الغرفة الكائنة فى الطابق السفلى (لوحة مجمعة ١٧، ٤) الأمر الذى يجعله يتخذ وضعا رئيسيا أمام الضلع الشرقى الذى يتسم بأنه أملس تمامًا.

تسيطر الزخرفة الهندسية على النباتية حيث نجد الأخيرة وقد انزوت فى بنيقات-طبلات- العقود الخاصة بالمدخل لصالة التشريفات (لوحة مجمعة ١٨، ٨) وتتكون من سعفات، كما نجدها فى عقود الغرف (لوحة مجمعة ١٩، ١٣) ويلاحظ أن السعفة هنا ملساء بها انحناءات بارزة مضافة ذات الطابع الذى كان فى الشمال الإفريقى (الموحدية) الذى شهدناه فى بعض النماذج فى الغرفة الملكية بغرناطة. أما السعفات المدببة فى عمق البنيقات (لوحة مجمعة ١٨: ٧-١) فكأنها صورة طبق الأصل من الغرفة الملكية ومن منزل خيرونس وتحمل بصمات موحدية ظاهرة إلا أن هذا الصنف كان قد اختفى من العناصر الزخرفية الغرناطية خلال القرن الرابع عشر، وإذا ما تناولنا العقد المذكور الكائن الجهة الغربية (فى الصحن) لوجدنا أن بطنه يضم سعفات مزهرة ومدببة ذات الأسلوب المتكامل (لوحة مجمعة ١٨، ١١) سيرًا فى هذا على الخط الزخرفى الموحدى بالنسبة لعقود الغرفة الملكية ومنزل خيرونس وقصر بنى سرّاج بالحمراء وقصر أوندة. هناك أيضًا توافق بين العقود الغرناطية والعقود فى رندة ويتمثل هذا فى السلاسل ذات الشكل أو الطراز الموحدى والكائنة فى الحواف، وهى التى زالت من الزخارف الجصية خلال القرن الرابع عشر، وما يساعد على المزيد من وجود عناصر الشبه وجود العقد المزخرف المضلع

gallonado (لوحة مجمعة ١٨: ٩) وإفريز المقرنصات بين العضادات ومنبت عقد المدخل إلى صالة التشريفات (لوحة مجمعة ٢٠، ٢٥) وهذا ما كنا نشاهده فى الغرفة الملكية. وتحت المقرنصات في المنزل الرُّندى نجد عبارة "لا إله إلا الله". وفى نهاية المطاف نرى زهوراً زخرفية كبيرة الحجم مفصصة فى تلك المساحة المستطيلة التى تبدو كعضادة لعقد النافذة الواقعة فى الحائط الغربى للصحن، وتصحب تلك الزهور بعض العناصر الزخرفية الأخرى مثل السعفات وبراعم القرنفل (لوحة مجمعة ٢٠، ٢١، ٢٢) وهذه تشبه ما نجده فى الجزء الداخلى لواجهة منزل خيرونس.

زالت الزخارف الهندسية التى كانت ترافق التشبيكات الخاصة بالنوافذ الثلاث فى واجهة صالة التشريفات، أما الإفريز العلوى الكائن فوق البائكة فيضم أطباقًا نجمية مكونة من ثمانية أطراف داخل دائرة مثمنة وترتبط الأشكال ببعضها من خلال نجمة مكونة هى الأخرى من ثمانية أطراف (١٨، ١٠) حيث نجدها وقد اعتراها بعض التحوير فى العقد الجنزى الخاص بفرناندو جوديل فى كاتدرائية طليطلة وفى الزخارف الجصية فى دير لاس أويلجاس ببرغش خلال الربع الأخير من القرن الثالث عشر، ولاشك أن هذه التركيبة الزخرفية مستوحاة من غرناطة. وعند النظر إلى الإفريز العلوى لصالة التشريفات (لوحة مجمعة ١٩، ١٥، ١٦) نجد به أشكالاً سداسية ذات أضلاع غير متساوية، ترتبط ببعضها من خلال أشكال نجمية من ثمانية أطراف فى مربعات، ويتكرر هذا فى الإفريز الذى زال من الوجود والذى قام برسمه جونثالو سيمانكاس للصالة فى بداية القرن الرابع عشر، وهى الصالة الخاصة بقصر الأسقف بطليطلة. وقد ولد هذا النمط الزخرفى فى مئذنة مسجد الكتبية خلال القرن الثانى عشر. أضف إلى ما سبق وجود أطباق نجمية ذات اثنى عشر طرفًا فى الأفاريز العليا فى الحائط الغربى للصحن (لوحة مجمعة ١٩: ١٣) وتكرر ذلك فى وزرة الغرفة الملكية بغرناطة والسقف المدجن فى صالون "ميسا" بطليطلة (ق ١٤). هناك إفريز آخر به أطباق نجمية من ثمانية أطراف (١٩: ١٤) مصحوب بمثمنات فى كل

أربعة أضلاع منه، ويتكرر هذا الشكل فى مسجد تازا ومصلى سانتياجو فى دير لاس أويلجاس ببرغش. وتوجد مجموعة من الخطوط الغائرة ذات الأشكال النجمية المكونة من ستة أطراف وأخرى من ستة عشر طرفًا بين الطاقات (الكوّات) وواجهة صالة التشريفات (لوحة مجمعة ٢٠: ٢٠) وهذا الشكل الزخرفى مأخوذ من أنماط شبيهة نجدها فى مسجد الصالح طلائع بالقاهرة (١١٦٠م) وكانت هذه الدار الرندية هى نقطة البداية لانتشار هذه الوحدة الزخرفية فى عمارة المنازل والقصور الغرناطية وعمارة المساجد فى عصر بنى مرين، ويلى ذلك المنزل الرندى مسجد تازا. وإذا ما تأملنا الوحدة الزخرفية المسماة بالمعين لوجدنا أنماطًا ثلاثة: أولها فى الزخارف الجصية المستطيلة والكائنة فوق الطاقات (لوحة مجمعة ٢٠، ١٧، ١٨، ٢١) وهى شديدة الشبه بأفاريز المحراب فى مسجد القصبة بتونس (١٢٣٤م)، أما ثانيها فنجده فى الواجهة الخارجية لصالة التشريفات (لوحة مجمعة ٢٠، ٢٣)، وثالثها (لوحة مجمعة ٢٠: ٢٤) مرتبط بمعينات فى واجهة قصر دير سانتا كلارا دى مرسية. ويرتبط تاريخ المنزل الرّندى الذى نحن بصدد الحديث عنه بتاريخ الغرفة الملكية حيث يلاحظ أن الزخارف الجصية وقد تكاملت أركان تقنياتها وازدادت عناصرها ثراء، ثم يلى ذلك منزل خيرونس. وكلا المنزلين، فى نظرنا، يرجعان إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر، فالزخارف الجصية اعتراها التطور المتلاحق الذى صب فى الزخارف الجصية بمسجد تازا ومسجد سيدى أبى الحسن بتلمسان وباب لالا ريحانة بالمسجد الكبير فى القيروان.

التيجان (تيجان الأعمدة) :

تتسم هى الأخرى بأهميتها من حيث تحديد تاريخ بناء تلك المنشآت خلال القرن الثالث عشر، وتضم التيجان وقواعد الأعمدة فى هذا المنزل (خيرونس) (لوحة مجمعة ٢١، ٢٧، ٢٨)، فالتيجان تسير على شاكلة ما نراه فى الغرفة الملكية وفى أخرى فى

رندة حيث نجدها منحوتة من الرخام الأسود، فى بيت أطلق عليه "بيت أبى مالك".
ويلاحظ أن جميع التيجان تدخل فى إطار الموروث الموحدى حيث نجد اللفائف والحليات المحدبة equinos ونوع واحد من الورق فى الشكل السَّبتى ودون الطوق. ويبلغ عرض هذه التيجان ٢٣سم × ٣٠سم ارتفاعًا. وتتسم قواعد الأعمدة المسماة الأتيكية aticas بالملاسة، التى نضيف إليها صنفًا آخر من "بيت أبى مالك" (لوحة مجمعة ٢٣: ٦) وإلى هذين الصنفين من قواعد الأعمدة أضيف ما يمكن أن يطلق عليه القلب أو الدمعة فى زاوية الجزء الأدنى من مربع القاعدة Plinto، وهذا ما نراه أيضًا فى قطع ترجع إلى العصر نفسه، أعيد استخدامها فى منازل غرناطية ترجع إلى عصر متأخر، وتنطبق السمات الخاصة بالتيجان على عدد كبير من القطع التى أعيد استخدامها فى مبانٍ مختلفة بغرناطة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، إضافة إلى أخرى مجهولة المصدر، ومع هذا يمكن القول بأن الكثير منها جاء من منازل وقصور زالت من الوجود كانت قد شيدت خلال نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر.

يمكن القول بأن القطع التى تحمل رقم ٢٤، ٢٤-١ تجتمع فيها السمات الرئيسية لتاج العمود الغرناطى خلال تلك الفترة، وكذلك بعض القطع الأخرى المتنوعة المصادر حيث نجد أبرزها تلك التى تحمل رقم: ١، ٢٤: حيث تمت الإفادة من ذلك التاج فى بائكة صحن الغرفة الذهبية بالحمراء. ولما كانت لفائف هذا العمود على شكل مقابض فإنه يرتبط بتيجان أعمدة المحراب المرابطى بمسجد تلمسان. والقطع ٢، ٣، ٤ من متحف الآثار بغرناطة، ورقم ٥ من متحف الآثار بالحمراء، و ٦، ٧ هما قطعتان أعيد استخدامهما فى صحن الحريم بالحمراء. وإذا ما أضفنا إلى القطعة رقم ١٩ (الحمام الملكى بالحمراء) قطعة أخرى هى رقم ٢٠ (منزل ثافرا) لوجدنا أنهما القطعتان الغرناطيتان اللتان يحمل الشكل السَّبتى فيهما نوعين من الواجهات Pencas (أى واجهة مصحوبة بالطوق أو دونه). القطعة رقم ٨ من متحف الآثار بغرناطة. ويلاحظ ظهور سيقان النباتات Caulicula تحت الحلية المحدبة equino، ٨-١

من جيان، ٩: من متحف الحمراء، ١١: من متحف الحمراء، وهى من القطع الكورنثية الغرناطية النادرة، ١٢: مسجد تازا، ١٢-١ من دير سانتا كلارا بمرسية، ١٣: من الغرفة الملكية بغرناطة، ١٤: عبارة عن نموذج من التيجان دون زخرفة بمدينة الزهراء، ١٥: متحف الآثار بغرناطة، ١٦: نمطية على شكل مئذنة فى سان خوان دى غرناطة وله صورة طبق الأصل فى صالة ليندراخا بالحمراء، ١٧: صنف من منزل العملاق ومنزل أبى مالك فى رندة، ١٨: نمط نراه فى مسجد القصبة بتونس، ٢٠: متحف الآثار بغرناطة، ٢١: من الحمراء (مصنوع من السيراميك)، ٢٢: من حىّ البيّازين بغرناطة، و٢٣: من محراب مسجد القديسة مريم فى رندة (بداية القرن الرابع عشر)، ٢٤: تاج أعيد استخدامه فى الحمراء، ٢٥: تاج أعيد استخدامه فى منزل حديث بشارع جران بيّا بغرناطة، ٢٦: من منارة القديس خوان بغرناطة. هناك أيضًا تيجان صغيرة زخرفية من مصادر مختلفة، **A**: من واجهة محراب مسجد الكتبية، **B,C,D** من واجهة كنيسة سان أندرس بطليطلة (ق ١٢-١٣)، **E**: من مسجد موحدى بمرتولة، **F**: من مسجد موحدى فى ألمرية، **G**: تاج من الجص بالغرفة الملكية بغرناطة، **H**: المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، **i**: من الجص من مسجد تازا، **J** : من منزل خيرونس، **K**: نمط على شاكلة ما نراه فى المصلى الملكى بقرطبة (ق ١٤) **L**: من أوندة.

الخشب :

نجد أن سقف صالة التشريفات عبارة عن سقف خشبى من البراطيم والجوائز **Parynudillo**، وقد سبق أن ربطنا ذلك بالصالة الرئيسية فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة، ولا شك أن هذه القطعة هى أقدم قطعة معروفة، وقد شهدنا تربيعة شبيهة فى قبة الغرفة الملكية بغرناطة، وإذا ما قارنا الدار الرندية بالدار التى فى شاطبة لوجدنا أن النجارة أكثر تطوراً فى الأطباق النجمية على هيكل مكشوف **apeinazada** فى المصد **Almizate** والأزُر (لوحة مجمعة ٢١) مع وجود عناصر تجديدية فى السقف

الرندى تتمثل فى وحدتين من مجموعات المقرنصات، وكان عماد الخطوط الهندسية ربط الأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف وعلامات + وبذلك نجد أمامنا شكلاً ذا ثمانية أضلاع فى وحدة المقرنصات التى تعتبر بداية حلقات هذه الوحدات من الأسقف خلال القرن الرابع عشر حيث سنجدها فى جنة العريف بالحمراء وصالات البرطل وبرج المراقبة فى ماتشوكا وصالون قمارش.

٥- منزل أبى مالك برندة:

يقع هذا المنزل فى شارع أرمينان رقم ٢٠، خلف المسجد، الذى هو الآن كنيسة القديسة مريم، وخلف منزل العملاق، وقد عثر فيه على تاج عمود وقواعد أعمدة إضافة إلى زخارف جصية. وهناك مقولة محلية تقول بنسبة هذا المنزل إلى شخصية مغربية هى أبو مالك أو أجداده، ويرى لويس لوبو أن منزل العملاق يمكن أن يكون ملكًا لتلك الشخصية، ويضيف إلى ذلك أن منزل العملاق قد انتقل إلى يد "حاكم المدينة" Corregidor بناء على أوامر صادرة من الملكين الكاثوليكيين، وتتسم الزخارف الجصية بأنها عبارة عن عقد جميل من المقرنصات يشبه الستار (لوحة مجمعة ٢٢، ٢٣، ٥) حيث نلاحظ الفصوص مستقيمة وعمودية، وفى الجزء العلوى نجد أطرافها وقد تحولت إلى أشكال نباتية ذات أطراف ثلاثة، وهذا النموذج نجده فى العقد الكبير بمصلى أسونثيون فى دير لاس أويلجاس ببرغش وكذلك فى عقد النافذة الرئيسية بقبة الغرفة الملكية بغرناطة، وهو بذلك إعلان عن مَقْدم المقرنصات فى برج المراقبة فى ليندراخا بالحمراء، ويبلغ فراغ العقد الرّندى ٢٣ , ٢م× ١٠ , ١م ارتفاعًا، وله عقد آخر مدبب يضمه تحته (لوحة مجمعة ٢٢، ٣) وهو صنف من التوليف بين العقود تكرر فى كل من مسجد تازا وعمارة المدارس فى عصر بنى مرين. ويلاحظ أن تصميم بروفيل العقد فى الحالات الثلاث السابقة يدخل فى إطار الموروث الموحدى. وإذا ما تأملناه من خلال بطنه (بطن العقد) (لوحة مجمعة ٢٢: ١، ٢) لوجدنا شبكة من خلية نحل أو

مناطق انتقال مشطوفة وعلى نصف ارتفاع القبة الصغيرة ذات النجوم على نمط القباب الخلافية، إضافة وحدة أخرى من هذه الزخارف فى المفتاح (٢) وهذا التكوين الزخرفى يشبه ما نجده فى بطن عقد من المقرنصات فى واجهة محل الفحم فى غرناطة غير أن هذا الأخير يتسم بمزيد من التعقيد (٥) ومن جانبه يرى جومث مورينو أنه يرجع إلى بداية القرن الرابع عشر.

وقد ضم متحف قصبة ملقة منذ سنوات قليلة عدة قطع زخرفية جصية انتشلت من منازل عربية مهمة فى رندة (لوحة مجمعة ٢٣: من ٧ إلى ١٣) وأقدمها تلك التى تحمل سعفات مدببة ذات طابع موحدى كنا قد شهدناها فى الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل خيرونس ومنزل العملاق، ويوجد فى بعض هذه القطع عقود صغيرة من المقرنصات يمكن أن نقرأ تحتها عبارة "لا إله إلا الله" (لوحة مجمعة ٧، ٨، ٩) وهى عبارة متكررة فى الغرفة الملكية ثم جنة العريف (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية). وعندما نتأمل النقش الكتابى الكوفى الذى يترابط فيه حرفا الألف واللام نجد أنه يتوافق جيداً مع الأطباق النجمية ومع النقوش الكتابية فى منزل العملاق ومنزل خيرونس. ويلاحظ أن القطعة رقم ١٢ مزخرفة بشبه معينات من السعفات الملساء فى تبادل مع الأنماط الكوفية والمائلة (الحمد لله) حيث نرى هذه الأخيرة أيضاً فى الغرفة الملكية وفى منزل خيرونس والعملاق. وقد جرت قراءة هذه النقوش الكتابية على يد أثين ألمانسا، كما أن بعض الصور التى نراها فى هذا المقام تنسب له. وإذا ما تأملنا الأسلوب الفنى الذى عليه القطعة وغيرها لقلنا إنها كانت جزءاً من زخارف منزل العملاق ومنزل أبى مالك، كذلك يمكن القول بأن كلاً من القطعة ١٢، ١٣ ترجعان إلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، وهى سابقة على الغرفة الملكية وربما تتوافق زمنيا مع الزخارف الخاصة "بالقصر الصغير" بمرسية. ولابد أن القطعتين ٨، ٩ – اللتين بهما نقوش كوفية – تحت حطة من المقرنصات كانتا عبارة عن حلية لكوّات مطموسة تحت بطن العقد الخاص بمدخل إحدى الغرف أو الواجهة. ويمكن أن نرى

مثل هذا الصنف من الزخارف في الواجهة الشمالية لصحن قمارش وكذا في عقد المدخل إلى صالة "باركا" بالحمراء، ويلاحظ أن هذه القطع الرندية ترجع إلى ق ١٣، على ما يبدو، أو بداية ق ١٤ مثل عقد محراب كنيسة سانتا ماريا - ١٤- B الذي يتوافق مع ما نجده في مسجد سيدى أبى الحسن بتلمسان (١٢٩٦م) (١٤-D) كما نجد لذلك نسخة متأخرة في محراب مدرسة يوسف الأول بغرناطة وفي مصلى ميكسوار بالحمراء (١٤-A)، ويلاحظ كذلك أن واجهة مسجد تلمسان تعتبر مثالاً مهما لواجهات المنشآت الدينية حيث تحمل زخارف كاملة في كل من العمارة الدينية المرينية والناصرية في نهاية ق ١٣ (لوحة مجمعة ٢٤-١).

شرق الأندلس:

١- القصر الصغير. دير سانتا كلارا بمرسية (لوحة مجمعة ٢٦):

يوجد في القطاع المسمى اليوم **Arrixaca**، خارج أسوار المدينة، حيث كانت تعيش فيه طائفة المورو أثناء حكم الملك ألفونسو العاشر، مبنى مهم عبارة عن دار عربية ترجع إلى القرن الثالث عشر طبقًا لما يراه كاسكالس، ويطلق على هذه الدار مسمى القصر الصغير، وقد تم ضمها إلى دير سانتا كلارا، وهنا أخذ سكان العقار المذكور يدخلون عليها التعديلات المتوالية، درس هذا المنزل كل من فوينتس وبونتى وورودريجو أمادور دل لوس ريوس، وتناولها بالدرس أيضًا نابارّو بالاثون بعد العثور على أطلال مهمة ساعدت على إعادة تصور مخططها بشكل جزئي وكذلك ارتفاعاتها. ويبدو أن الصحن، الذى أصبح الآن صحنا **Claustro** لدير للراهبات، كان في بداية الأمر على شاكلة صحن الكاستيخو، أى أنه كان صحن تقاطع به حديقة وتحيط به صالات بها زخارف جصية ترجع إلى القرن الثاني عشر، وقد حل محل كل هذا قصر أقيم على زمن ابن هود المتوكل هو "القصر الصغير". وخلاصة الحفائر الآثارية هناك (أى في القصر الذى يرجع إلى القرن الثالث عشر) نجد أن المنزل كان له صحن

مستطيل وصالات تشريفات على الجانبين الأقصر ضلعًا ويسبق الصالات بوائك، إضافة إلى صالات شبه مربعة مع ما يصحب كل هذا المخطط من غرف فى الأطراف، إحداها فى الشمال ولها واجهة جميلة(٣)(٤)(٥) وهذا طبقًا لرسم نشره نابارّو بالاثون، وكان مخطط المكان على شاكلة منازل النبلاء التى درسناها فى غرناطة القرن الثالث عشر. هناك أيضًا عقد نصف أسطوانى تعلوه نوافذ لها عقود نصف أسطوانية ومصحوبة بزخارف جصية رائعة تحمل البصمة الغرناطية. وبالإضافة إلى القطع الآثارية التى عثر عليها أثناء الحفائر خلال تلك الأعوام، كانت هناك أجزاء أخرى للقصر عبارة عن أفاريز ونقوش كتابية وكلها محفوظة منذ زمن فى متحف الآثار بمرسية (لوحة مجمعة ٢٦: ١).

يُلاحظ أن الواجهة – كما شهدنا – بها عقد نصف أسطوانى مرتفع بعض الشىء سيرًا على ما هو معهود فى المنازل الغرناطية وهذا لم يكن معهودًا قبل ذلك خلال القرن الثالث عشر، والشىء نفسه خلال القرن السابق، هذا إذا ما استثنينا نوافذ المساجد وبعض عقود بوابات الأسوار فى الرباط وبعض الحصون الأخرى. ويحيط بالعقد طنف ذو أشرطة بها بعض الانحناءات نصف الأسطوانية فى الزوايا ويوجد بها ما يشبه ثمرة الأناناس، وهذه إحدى السمات الموحدية التى نجدها فى النوافذ العليا للواجهة الداخلية لبوابة الغفران **Perdon** بالمسجد الجامع بإشبيلية، ولهذه الوحدة الزخرفية صورة طبق الأصل فى نوافذ إشبيلية مدجنة مثلما هو الحال فى قاعة اجتماعات الأساقفة القديمة **CabildoViejo** فى إستجة. وعند منتصف العقد – فى الجانبين – نجد أن الخطوط الرأسية للطنف تتلاقى معه من خلال أربطة بيضاوية، وهذا نموذج عتيق نجده فى العقود الزخرفية بالمنارات الكبرى التى ترجع إلى عصر الموحدين، سيرًا فى هذا على نهج متبع فى عقود الجعفرية ومسجد ماليخال **Malejan** بسرقسطة، ونرى ذلك فى عقود منزل القديسة كلارا لاريال بطليطلة (ق ١٣). وتم زخرفة إنحناء العقد بشريطين مفصصين أحدهما أملس والآخر بزخرفة

الأكانتوس، وتستمر هذه العناصر الزخرفية كإطار أضيف إلى الشريط الأملس للطنف. أما زخرفة بطن العقد فهى عبارة عن مسننات تتسم بالجمال والبساطة، وهى تكرار كما نراه فى عقود المنازل المرسية فى ثيثا Cieza، وقد تحدثنا عن ذلك سلفًا وعن وجوده فى منشآت غرناطية. هذه الأشرطة المزخرفة بالأكانتوس التى تحيط بالعقود منذ القرن الثالث عشر، نراها فى الغرفة الملكية بغرناطة ومسجد تازا ومسجد سيدى أبى الحسن بتلمسان، وتكتمل الواجهة بالنافذتين ذواتى العقد نصف الأسطوانى، مع وجود شريط مستطيل بينهما مزخرف بعقود مفصصة متراكبة ضمن إطار فى شكل مُعين نباتى أو سعفات مدببة بها شكل ثمرتين من الأناناس فى مفاتيح كل مُعين. ويمكننا أن نلمح عند منبت هذه الوحدة الزخرفية نقوشًا كتابية موازية بشكل مباشر ومقلوبة وتحمل لفظة "اليُمن" وهى عبارة نراها مكررة فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى الزخارف الجصية فى رندة وفى مسجد تازا، وقد شوهدت السعفات المدببة لأول مرة فى منارة مسجد سيدنا الحسين بالقاهرة (١٢٣٦م) كما نراها فى الغرفة الملكية. هذه المجموعة الزخرفية الخاصة بهاتين النافذتين (من تشبيكات زالت من الوجود ومن شكل مستطيل مزخرف ذى أصول موحدية يفصل بينهما) هى المجموعة الزخرفية نفسها التى نجدها فى الجزء العلوى لنوافذ الغرفة الملكية. وفى منطقة الانتقال من عقد المدخل والنوافذ نجد إفريزًا من العقود الصغيرة ذات الفصوص، وهى على ما يبدو صورة من وحدة زخرفية مشابهة شاعت فى أزر الأسقف الخشبية فى ملقة وألمرية وطليطلة ابتداء من القرنين الحادى عشر والثانى عشر، ونراها خلال القرنين التاليين فى أزر المدارس المغربية. وفيما يتعلق بالتوريقات نراها كخلفية للمُعين كوحدة زخرفية حيث نرى السعفات المدببة ذات الأصول الموحدية، وهى من سمات المبانٍ الغرناطية وكذا مبانٍ رندة التى تناولناها، وإذا ما وضعنا كلاً من السعفات والمعينات فى الحسبان لقلنا إن من المحتمل أن تكون واجهة القصر الصغير انعكاسًا لواجهات موحدية متأخرة فى إشبيلية لكنها زالت من

الوجود، وليس أمامنا طريق آخر لتفسير هذه الاستقلالية النسبية بين الزخارف الجصية فى مرسية وتلك الأخرى فى غرناطة التى ترجع للفترة نفسها.

ومن بين أطلال القصر الصغير نعثر على جزازة من الجص عبارة عن جزء من عقد (٢ رسم نشره نابارّو بالاثون) وهى جزازة تحمل تاج عمود رائعًا به سعفات ذات خطوط غير واضحة الملامح لكنها ذات طابع موحدى، وهو أسلوب تطوّر حتى وجدنا صداه فى العقد الذى زال من الوجود ولم يتبق منه إلا المنبت على شكل حرف S وهو نمط تكرر بشكل كثيف فى كل مظاهر الفن الموحدى وفى الزخارف الجصية المدجنة الإشبيلية، كما أنه زال - بشكل غير مفهوم - من الزخارف الجصية الغرناطية محل الدراسة، ثم عاد للظهور من جديد فى جنة العريف وفى قصور الحمراء والمصلى الملكى بقرطبة. وفى بطن العقد كانت هناك أشرطة مقعرة بها نقوش كتابية مائلة مكتوبة باللون الأبيض على خلفية حمراء وهناك عبارات تعبر عن السعادة والازدهار، وربما جاءت هذه النقوش متأثرة بزخارف جصية ورسوم مدجنة فى منطقة طليطلة حيث نجد هذه العبارات مكررة بشكل كبير ابتداء من تاريخ بناء كنيسة سان رومان (١٢٢٧م) حيث نجدها بحروف بيضاء على خلفية حمراء وكذلك على الزخارف الجصية فى صحن Claustro دير سان فرناندو دى لاس أويلجاس فى برغش، وإذا ما كان الأمر كذلك يمكن الحديث عن تدخّل طليطلى ساعد على أن تكون الزخارف الجصية المرسية تدخل إلى ما بعد النصف الثانى من القرن الثالث عشر. ويوجد شريط زخرفى بين الحلية المعمارية المتموجة Cimacio الملساء والخاصة بالتاج وبين شكل حرف S عند المنبت، وهو شريط متعرج نراه فى التيجان الصغيرة لنوافذ "منزل خيرونس" بغرناطة، هناك جزازات أخرى من جص الدير بها نقوش كتابية بخط كوفى تحمل ألفاظًا تشير إلى الرخاء، وتتكرر اللفظة بالأسلوب نفسه أو ما يشبهه فى الزخارف الجصية بمسجد "فينيانا" فى ألمرية وهو أثر قامت كارمن بارثلو بدراسته(٦).

وليس من المجازفة أن نرى وجود علاقة بين ذلك العقد والواجهة الرئيسية للمجلس حيث يلاحظ أن الاختلاف الأسلوبى يتمحور فى مكونات العقد، أى الشكل على حرف S والتاج الصغير الذى يحمل ملامح كلاسيكية واضحة، فربما كان العقد وتاجه من الأعمال الأولى التى تمت فى القصر خلال القرن الثالث عشر، وبعد ذلك بفترة من الزمن أضيفت الواجهة وأمكن التوصل إلى المخطط العام للمبنى، ومما نرى يمكن أن تندرج هذه الرؤية أيضًا على منزل أوندة .Onda ولانعدم حالات مشابهة فى العمارة الإسبانية الإسلامية. وهناك العديد من المنازل الطليطلية التى يرجع بناؤها إلى القرن الحادى عشر ظلت مستخدمة ومأهولة خلال القرنين اللاحقين، وما يبرهن على هذا وجود زخارف جصية ورفارف تمت إضافتها خلال العصر المدجن (ق ١٣)، كما نجد أن المنزل العربى "تونيث دى أرثى" فى المدينة نفسها يضم رسومًا مسيحية أضيفت خلال ذلك القرن والقرن التالى له، نلاحظ أيضًا – دون أن نخرج من المدينة – المظاهر نفسها فى منزل دير سانتا كلارا لاريال، وهو منزل مدجن يرجع لبدايات القرن الثالث عشر مع ما لحق المنزل من إضافات أخرى تالية. نلاحظ أيضًا أن دير لاس أويلجاس ببرغش يضم أسلوبين متواليين: الموحدى الذى نراه فى مصلى أسونثيون، و "المرابطى الجديد" الذى نراه فى صحن Claustro بدير سان فرناندو. وعودة إلى طليطلة لنلاحظ أن "القصر الأسقفى" به زخارف جصية مرابطية، تليها أخرى ذات طابع مدجن واضح يرجع إلى نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر، وإذا ما عرضنا لغرناطة يجب ألا ننسى أننا نرى الزخارف الجصية التى ترجع إلى عصور مختلفة قد اجتمعت كلها فى مبنى واحد. ومن أمثلة ذلك: منزل ثافرا Zafra ومنزل بيانوبيا وجنة العريف حيث تضم كلها زخارف جصية ترجع لعصور مختلفة. كما نرى فى القصر الصغير نفسه زخارف جصية مرابطية فى قصر Sugra وفى تلك المنشآت التى ترجع إلى القرن الثالث عشر وقمنا بدراستها. إذن نجد أن المكان المشترك الذى تعاقب عليه ساكنوه أو رعاته يضم عددًا كبيرًا من الأساليب الفنية التى

تكتسب قوة مع مجيء الموحدين وتمثل ذلك فى إشبيلية. ومن الأمثلة ذات الدلالة ما نراه فى حصن الفَرَج، خارج المدينة، إذ ترى المصادر العربية أنه أعيد بناؤه على يد المنصور العاهل الموحدى الذى أمر ببناء قصور وسرايات سيراً على عادته فى الإعمار وميله إلى التوسعة فهو لم يتوقف أبداً طيلة حياته عن الاستمرار فى أعمال ترميم القصور أو بناء مدن جديدة، وهل غريب علينا أن نذكر فى هذا المقام الحمراء بقصورها التى تمتلئ بالزخارف الجصية التى تنفذ بأساليب مختلفة، وصالاتها التى لا يمكن أن نجد تفسيراً آثارياً مقنعاً لما هى عليه؟

٢- الزخارف الجصية فى أوندة (قسطلون) :

فى عام ١٩٦٨م دخلت مجموعة مهمة من قطع الجص المزخرف ضمن تقنيات "المتحف التاريخى للبلدية" فى هذه المدينة، وكان مصدرها أطلال مبنى، أو منزل عربى مهم يرجع إلى القرن الثالث عشر. وسرعان ما اطلع المستعرب إلياس تريس على هذه المجموعة ونقل ما استخلصه إلىَّ ثم قامت كارمن بارثلو بدراستها دراسة لتصنيف القطع وقمت أنا بالتعاون معها حيث صنفنا مبدئياً كأعمال ذات أسلوب مدجن من المدرسة الإشبيلية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر، وكان هذا التصنيف فى زمن لم نكن نعرف شيئًا عن الزخارف الجصية فى "سانتا كلارا" بمرسية، اللهم إلا بعض العبارات العربية التى نشرها أمادور دى لوس ريوس، وكذلك بعض القطع الأخرى فى متحف الآثار فى مرسية. وبعد ذلك جرت دراسة هذه القطع استناداً إلى الشواهد الآثارية التى تم انتشالها من العقار المذكور والتى ساعدت على رسم مخطط هذا المنزل الإسبانى الإسلامى، بما فيه من صحن تحيط به بوائك وبركة وربما كانت هناك صالتان رئيسيتان، إحداهما فى الشمال والأخرى فى الجنوب إضافة إلى حديقة فى الوسط ذات زوايا منحنية أو مشطوفة Chaflan ومثلما هو الحال فى الصحن الحديقة الخاصة بمنزل كونترا تاثيون بقصر إشبيلية وكذلك فى جنة العريف) إضافة إلى

أرصفة مصحوبة بقنوات صغيرة (V.Estall) وقد حدت النتائج، التى تم التوصل إليها، ببعض الباحثين للقول بأن تاريخ بناء المنزل المذكور وزخارفه الجصية يرجع إلى القرن الثالث عشر، أى أنه يرجع إلى فترة ما بعد عصر الموحدين وبالتحديد فى الربع الثانى من القرن المذكور، وبالتالى يكون المبنى معاصراً للقصر الصغير فى مرسية.

ومع هذا فإن كلا المنزلين اللذين يدخلان تحت المظلة العربية التى انتهت بشكل رسمى فى هذه المنطقة عام ١٢٣٨م يحفزاننا على التفكير بأن الزخارف الجصية ربما تم تنفيذها بعد أعوام قليلة من قيام عدد من الفنانين من ذوى التوجهات الفنية الإشبيلية والغرناطية بغزو المدينة. وعندما نتحدث عن الفترة الزمنية التى نحن بصددها نجد أنها شهدت غزو قرطبة وإشبيلية، نجد أن الاتصالات بين الأقاليم المختلفة كانت على أشدها من الناحية الفنية أى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر، ومن المسلمات أن العرفاء من الأندلس انتقلوا فى المرحلة الأولى إلى مرسية (حيث نجد الكاستيخو وكذلك الزخارف الجصية الموحدية الأولى فى هذه المدينة) ثم إلى دير لاس أويلجاس ببرغش لزخرفته، ثم إلى إفريقية لزخرفة القصبة ومسجدها وهى قصبة تونس وباب لالا ريحانة القيروان، ثم إلى تلمسان ثم إلى القاهرة. وقد طرحنا فى الصفحات السابقة مصطلح "almohadismo" الميل للموحدية" من حيث إنه يشير إلى ومضات بقيت من الفن الموحدى خلال القرن الثالث عشر مع ما لحق بها من تطوير إقليمى مواز فى غرناطة وشرق الأندلس والمنطقة القشتالية التى انتشر فيها الفن المدجن، والفجوة المؤقتة فى إشبيلية التى نحاول أن نملأها بالحديث عن زخارف جصية متنقلة يمكن العثور عليها فى مختلف أرجاء العالم الإسلامى، وإذا ما تحدثنا عن مدى الانتشار الزمنى لهذا الميل للموحدية لوجدنا أنه يغطى فى انطلاقه وتطوره مجمل القرن الثالث عشر، ولا يستغرب هذا نظراً للزخم الذى كان عليه الانتشار الموحدى سياسيا خلال القرن السابق، إلا أن ما وصل إلينا من تلك الفترة كان جزئيا ومتباعدا لدرجة وجود فراغات تحول دون القيام بأعمال الترميم التى تقوم

بها بشكل جيد. وعندما نتأمل الوضع فى شرق الأندلس لوجدنا أنه يختلف عن إقليم الأندلس andalucia وقشتالة والمغرب من حيث إنه لم يشهد خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر أى أثر يشهد على النشاط الفنى (ولو فى الزخارف الجصية على الأقل) المتأثر بالبصمة العربية، وبالتالى لا نجد أى ملمح للنشاط الفنى المدجن على أرض كانت الحصون الموحدية فيها صامدة لأمد طويل ويقوم على أمرها الحكام المسيحيون، ومن هذا المنظور يمكن القول بأن شرق الأندلس قد شهد الفن المدجن المنازل والقصور، وهذا الفن فى هذه المنطقة يصعب أن نضع له ترتيبا زمنيا واضحا وربما كان عام ١٢٣٨م أو عقد الأربعينيات من هذا القرن هو الحد الزمنى الفاصل المصطلح عليه ولو أنه غير مقنع من حيث السمات الفنية مثل تلك التى نجدها فى غرناطة خلال الفترة من ١٢٣٢م - ١٢٣٨م حتى ١٢٤٧م، وأيا كان الوضع فإننا ونحن نقوم فى السطور التالية بوصف الزخارف الجصية فى أوندة (شكل ٢٧، ٢٨، ٢٩) نعترف بوجود تأثير موحدى إشبيلى متأخر على شاكلة ما وجدناه فى القصر الصغير، أو أنه تأثير فنى إشبيلى يرجع إلى القرن الثالث عشر وهو تأثير أخذ يتطور فى شرق الأندلس أمام تيار آخر هو الزخارف الغرناطية الذى يميل للتباعد سريعًا عن الموروث الموحدى وخاصة فيما يتعلق بالعقود. ومن هنا يمكن القول بأن الفن المدجن الإشبيلى، خلال القرن الرابع عشر، الشديد التأثر بالعناصر الفنية الموحدية ليس عودة اختيارية للماضى المحلى، بل كان يمثل استمرارا منطقيا للفن المحلى الذى زال والذى كان فاعلاً خلال القرن الثالث عشر، وله جذواته التأثيرية فى شرق الأندلس. ومع كل هذا فالأمر المثير للدهشة فى أوندة هو أن زخارفها الجصية تحمل أوجه شبه واضحة - مقارنة لها بالقصر الصغير - بالزخارف الجصية الغرناطية فى الغرفة الملكية وقصر بنى سرّاج فى الحمراء، وهى عناصر قلنا إنها ترجع إلى منتصف القرن الثالث عشر، الأمر الذى يضفى مزيداً من الغرابة على تأريخ الزخارف الجصية فى أوندة التى يذهب البعض الآن إلى تصنيفها على أنها فن "يميل للفن الناصرى".

وعلى أساس كل ما سبق يمكننا الإشارة إلى أن الزخارف الجصية المسماة بالهودية فى أوندة وفى سانتا كلارا دى مرسية يمكن أن ترجع إلى الفترة من عام ١٢٣٨م (عام وفاة ابن هود) وعام ١٢٦٦م وهى الفترة الزمنية التى كان العرب فيها قد خضعوا للحكام المسيحيين إلا أنهم كانوا يمارسون نوعًا من "السيطرة" Caciqueaban حسب عبارة الدكتورة بيجيرا مولينز حيث ظلوا سادة فى الرقعة العمرانية المسماة Arrixaca التى أصبحت بعد ذلك الربض الخاص بالمدجنين، وعلى هذا فإن القطع الجصية التى تسترعى انتباهنا هى تلك التى تحمل تأثيرات غرناطية أو إشبيلية خلال الفترة من منتصف القرن الثالث عشر وبداية العقود الأولى للنصف الثانى (لوحة مجمعة ٢٧: ١- بطن عقد ذو أسلوب متكامل من النمطية الموحدية وهو يشبه، بشكل مثير، العقود الغرناطية فى الغرفة الملكية، وعلى الأخص قصر بنى سرّاج بالحمراء ومنزل خيرونس ومنزل العملاق فى أوندة. ويلاحظ أن الزخرفة المتكاملة تحمل السعفة المدببة ذات ثمرة الأناناس، خلافًا لما عليه الأمر فى تلك المقارّ المذكورة الأمر الذى يقود إلى فن يتسم بعدم الثراء وعدم المرونة الفنية والزخرفية. وقد تمكن هذا الصنف من بطن العقد من الدخول فى الفن الإشبيلى المدجن ويصبح جزءًا منه وهذا ما نراه فى المصلى الملكى بقرطبة خلال القرن الرابع عشر. ويحيط بالزخارف التوريقية نقوش كتابية عربية بحروف مائلة موضوعة فى مستطيلات على شاكلة الزخارف الجصية التى نجدها فى الزخارف الجصية بقصر بنى سراج وهذه العبارات هى "المُلك لله"... (٢) بنيقة عقد مسنن من الصنف الغرناطى (ق ١٣) ويحيط به شريط به زخرفة عبارة عن سلاسل تتجاوز حدود أشرطة الإفريز alfiz والسلسلة عبارة عن مجموعة من التشبيكات من فصوص مباشرة ومقلوبة وهى التى نشهدها لأول مرة فى الزخارف الجصية فى صحن Claustro دير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش، وفى دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة، وفى نهاية القرن نجدها أيضًا فى مسجد تازا وفى ضريح مصطفى باشا بالقاهرة ومحراب ابن طولون

وسنقر الغورى (١٣٠٢م). وبنيقة العقد مزخرفة بلفائف وسنعفات من الصعب تحديد معالمها، ويوجد فى الوسط شكل أسطوانى به طبق نجمى ذو خطوط منحنية ومكون من ثمانية أطراف. غير أن هذا الشكل لا نجده فيما هو غرناطى خلال القرن الثالث عشر، وهنا يمكن القول بأن أقرب شيء إليه هو تلك الأشكال الأسطوانية فى بنيقات عقود المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ونجد فى بنيقات عقد فى مصلى سانتياجو دى لاس أويلجاس ببرغش والتى ترجع إلى الربع الأخير من القرن الثالث عشر. ويجدر بنا أن نذكر فى هذا السياق بنيقات عقود منزل ثافرا بغرناطة، وكان لهذا الشكل صدى كبير فى الزخارف المدجنة الإشبيلية والطليطلية خلال القرن الرابع عشر، (٣) - نشرت كارمن بارثلو الرسم الخاص بهذا الشكل - عبارة عن جزازة من عقد آخر شبيه بالسابق غير أن الشريط الزخرفى المكون من الأكانتوس حل محل السلسلة، وهذا ما شهدناه فى عقد واجهة القصر الصغير بمرسية والغرفة الملكية ومسجد تازا، وكان واسع الانتشار فى الحمراء وفى المدجنات الإشبيلية والطليطلية خلال القرن الرابع عشر. (٤) (٤-١) عبارة عن لوحات مستطيلة فى تبادل مع أشكال نجمية من ثمانية أطراف، وهذا ما نشهده فى المساحات التى بين نوافذ الغرفة الملكية وفى منزل خيرونس، وتضم النماذج الثلاثة نقوشًا كتابية بالكوفية أو الخط المائل، وبالنسبة للوحات المستطيلة Carteles التى نجدها فى أوندة نجد عبارات مثل الشكر لله، الله واحد لا شريك له"، "العلى العظيم" أو "الملك لله" وهى حروف تتسم بالتقشف الزخرفى بشكل ملحوظ مقارنة لها بمثيلاتها فى الغرفة الملكية ومنزل خيرونس ومنزل العملاق برندة ومخزن الفحم بغرناطة ومسجد فينيانا فى ألمرية. وقد كان هذا الصنف من الوحدات الزخرفية شديد الشيوع فى الزخارف الإشبيلية المدجنة خلال القرن الرابع عشر، فأشرطة الوحدات المستطيلة تضم سلاسل ذات حلقات طويلة، وهذا موروث موحدى، ويتسم الأسلوب بالصرامة، كما نجدها فى القصر الصغير وفى منزل خيرونس. ويلاحظ أن السعفة الملساء ذات الورق المزدوج حيث نجد فى الجزء العلوى

منها حاشية عبارة عن خط غائر وشكل أسطوانى به عقدة عند المنبت (التفريعة) تدخل ضمن ما هو موحدى و maqabriya فى ملقة التى ترجع إلى عام ١٢٢٢م، ورغم هذا لا نعدم هذه السعفة فى الغرفة الملكية بغرناطة، وعلى أية حال يمكن النظر إلى تلك السعفة على أنها ملمح من الملامح المتعلقة بالتقشف الواضح فى الفن الموحدى خاصة فى بطن العقد الذى نحن بصدد الحديث عنه، ويلاحظ أن هذا النموذج الفنى قد انتقل إلى الزخارف الجصية الإشبيلية خلال القرن الرابع عشر، وربما تُنسب الأفاريز العليا لبائكة صحن المنزل وليس إلى صالة التشريفات، وربما أمكن القول إنها جزء من القطاع الكائن فوق الوزرة مباشرة.

لوحة مجمعة ٢٨: (٢) (٣) (٣-١): عبارة عن لوحة مستطيلة بها شبكة كثيفة من المعينات المتراكبة فوق عقد نصف أسطوانى مرتفع بعض الشىء perallado به مسننات ضاعت معالمها، أما الجزء العلوى فهو عبارة عن إفريز من العقود الزخرفية الصغيرة وربما كانت المقرنصات هى الأساس الزخرفى لها. هذه القطعة المستطيلة نجدها على حائط أو العقد المطموس أو الحائط الساتر، وهذا طبقًا لما وجدناه من نماذج غرناطية مماثلة فى قصر بنى سراج بالحمراء (١) (١-١) وأعلى واجهة مخزن الفحم بغرناطة (A) .وإذا ما تأملنا جيداً ذلك العقد الذى ندرسه، بما فى ذلك الزخرفة الجصية بأشكال المعينات الذى نراه فى الغرفة الملكية بغرناطة، لوجدنا أنه تقليد أو صورة طبق الأصل متأخرة بعض الشىء لتلك العقود المصحوبة بالمعينات فى كبريات المآذن الموحدية، وإذا ما أردنا التحديد لقلنا إنها تتمثل فى تلك الفراغات الخارجية فى جسم الخيرالدا، وكان لها انعكاسها الفورى فى واجهة صحن الجص فى قصر إشبيلية، ونلاحظ أيضاً أن شبكة المعينات مماثلة وأساسها هو أنها إرث من الخيرالدا حيث نجد المعينات المعمارية فى تناغم مع السعفات الملساء، ويلاحظ أن الأولى بها قوالب ذات أشرطة ثلاثة مع انحدار فى الحلية المعمارية المقعرة nacela، وبذلك يتجسد أمامنا العقد المفصص الغائر ذو التجعدات. وهناك نموذج مماثل لهذا الشكل

الذى نراه فى أوندة - رغم أنه يتجاوزه ثراء وتقنية حيوية - مكانه قصر بنى سراج بالحمراء (١) (١-١).

ومن خلال الشكل رقم (٥) نحاول وضع تصور للإطار العام الذى توجد به المعينات فى أوندة، حيث نجد مجموعتين من المعينات كل مجموعة توجد على أحد جوانب العقد المركزى، وهما أكبر من حيث الطول والعرض، وقد صُمِّم هذا النموذج لصالات الاستقبال، والشيء نفسه نجده فى اللوحة الغرناطية (١) (١-١) نمط رقم (٤) وهو نمط إذا ما نظرنا إليه جيداً لوجدنا أنه يضم المكونات الثلاثية لجوانب الغرفة الملكية بغرناطة. وقد تم وضع هذا التصور، أو عملية الإحلال هذه، استناداً إلى لوحات زخرفية نجدها فى واجهات المنشآت الإسبانية الإسلامية وتمثلت تلك فى لوحة مجمعة ٢٨-١، وهنا اتبعنا الترتيب الزمنى: ١- بوابة سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة (ق ٩)، ١-١ الصالون الكبير بمدينة الزهراء، ٢- المسطحات الخارجية للخيرالدا، ٣- بائكة صحن الجص بقصر إشبيلية، ٤- الجزء العلوى للواجهة الداخلية لبوابة الغفران بالمسجد الجامع بإشبيلية، ٥- منارة القديس خوان بغرناطة، ٦، ٧ واجهات داخلية للغرفة الملكية بغرناطة، ٨- الواجهة الداخلية لصالون الاستقبال بمنزل العملاق برندة، ٩- نمط من واجهات صالة الاستقبال، الفن الإشبيلى المدجن (ق ١٤)، ١٠- بائكة الغرفة الذهبية بالحمراء (ق ١٤)، ١١- نمط لواجهة صالة الاستقبال المدجنة الطليطلية (ق ١٤)، ١٢- باب مخزن الفحم بغرناطة، ويلاحظ أن الجزء العلوى به العقود نفسها ذات السرائر وكذلك لوحة المعينات فوق طبقة الجص فى أوندا، ١٣- تفاصيل فى الأجزاء السفلى للواجهة، القصر المدجن لبدرو الأول بقصر إشبيلية (ق ١٤)، ١٤- الواجهة الداخلية لصالة الاستقبال بالمنزل المسمى دار ابن آس Darabenaz طبقًا لمانثانو مارتوس (ق ١٤)، ١٥- الأجزاء السفلى فى الغرفة الملكية بقرطبة (ق ١٤).

وخلاصة القول نرى أن النمط رقم (٥) الكائن فى الشكل ٢٨ يمكن أن يكون وحدة زخرفية فى صالة الاستقبال بمنزل أوندة، وربما تمثل ذلك أيضًا فى الوحدات

الزخرفية ذات المعينات التى تتوج الطاقات ذات العقود أو العتب، وهناك احتمال فى أن هذا النمط قد تمخض عن النمط الذى يحمل رقم ٤ والكائن فى قصر بنى سراج بالحمراء، وإذا ما قبلنا هذا فإن تلك الوحدة الزخرفية يجب أن تنسب إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر وربما كانت فى هذا على نهج الزخارف الجصية فى أوندا.

لوحة مجمعة ٢٩: (١)، (٢) زوجان من العقود المفصصة ذات العمود فى الفراغ الأوسط، ولا يفلت من البنيقات الزخرفة بالتوريقات التى تعرضت لتدهور شديد، إلا تلك العبارة المكتوبة بالخط الكوفى والمائل "الحمد لله" وهى التى شهدناها فى الزخارف الجصية الغرناطية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر، وفى بعض الزخارف الجصية القديمة فى الحمراء، وتكررت فى مسجد فينيانا، وتم التنويه بها فى الزخارف الجصية القاهرية خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. ويلاحظ أن العقود التى أشرنا إليها هى عقود مفصصة وكل فص فيها على درجتين (مقياسين) ويلتف حول هذه العقود شريط ثلاثى الأوسط هو الأكبر عرضًا وبه الحلية المعمارية المقعرة nacela، وهذا يسير على الإيقاع المرابطى والموحدى (A) بما فى ذلك طبقة الجص الأولية (التى زالت من الوجود) الخاصة بالعقود التوائم فى النوافذ الخيرالدا المطلة على الشارع الرئيسى، أى الواجهة الشرقية، وتنتقل تلك النمطية إلى البوائك الزخرفية فى الجزء العلوى للمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة (٣) (ق ١٣)، ويلاحظ التأثير الإشبيلى المباشر فى كثير من الوجود، ثم جاء تقليد هذا النمط - بكثير من الثراء الفنى - فى معبد الترانستو اليهودى بالمدينة نفسها (ق ١٤)، ٤: يلاحظ فى المعبدين المذكورين - وكذلك فى أوندا - وجود أزواج من السعفات المتواجهة حيث تقوم بملء الفصوص، وإضافة إلى ذلك نجد الأمر نفسه فى حوافّ عقود مسجد تازا. وهنا يجب أن نسلط الضوء على الرسم (٣-١) الذى تم انتشاله من عقود موجودة فى صحن البرتقال لمسجد إشبيلية، غير أن العقد المفصص ذا الفصوص الصغيرة

المزخرفة بأزواج من السعفات له سابقة واضحة متمثلة فى العقود التى تم العثور عليها فى منازل علية القوم فى ثيثا Cieza (٢-١ نشره نابارّو بلاثون). وهناك نماذج متأخرة زمنيا من هذا العقد نجدها فى نوافذ برج القديس ماركون المدجن بإشبيلية (B). وهناك سير أو تقليد للعقد المفصص ذى النصوص على مقياسين والتجعدات والخلفية ذات السعفات المزدوجة على الفصوص، وهذا يدل على أن إشبيلية القرنين الثالث عشر والرابع عشر ظلت على هذا الحال أى تقليد العقود الموحدية وخاصة فى الخيرالدا. وبالنسبة لتيجان العقود التوائم فى أوندا ذات الطوق والصغيرة (لوحة مجمعة ٢٧، ٥، ٦ و لوحة مجمعة ٢٩، ٢) يمكننا أن ندرجها ضمن التيجان التى ترجع إلى القرن الثالث عشر والتى نراها فى اللوحة المجمعة رقم ٢٤، والجسم المتوازى السطوح Paralelepipedo العلوى هو علامة على وجود تاج عمود شديد التطور دخل إلى الأراضى التى يسيطر عليها الناصريون. ومن نافلة القول الإشارة إلى أن الفراغات ذات العقود التوائم تعود إلى عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف والموحدين وتعود إلى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة، وفى الغرف الملكية بغرناطة نجد نوافذ فى الجدار الكائن فى المقدمة، ومثلما هو الحال فى القصر الصغير نلاحظ وجود اختلافات أسلوبية بين العقد المزدوج فى الشكل رقم ٢٩ والزخارف الجصية فى الشكل السابق حيث تعطى الأهمية للجزء العلوى للنموذج الأول.

وعندما ذكرنا المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا أردنا بذلك الإشارة إلى أن نمط العقد المفصص لم يكن استخدامه مقصوراً على شرق الأندلس رغم أنه كان غائبًا فى غرناطة فى الفترة نفسها على حد علمنا، ومازلنا نراه فى النوافذ ذات الطابع الموحدى فى كنيسة سان أندرس بطليطلة (ق ١٢، ١٣) وتكرر بشكل مبالغ فيه فى نوافذ دور العبادة ذات الأسلوب المدجن الإشبيلى، وهو عبارة عن صورة طبق الأصل فى كثير من الأحيان لما هو موجود فى مآذن المدينة حيث نلاحظ وجود أصول للعقد المفصص خلال القرن الثالث عشر فى كل من طليطلة وثيثا Cieza وأوندا.

بدايات الفن الطليطلى المدجن:

١- دير سانتا كلارا لاريال ومعبد سانتا ماريا لابلانكا:

قامت الأستاذة بالبيتا مارتنث كافيرو، بدراسة دير سانتا كلارا لاريال منذ سنوات مضت، وهو معبد تأسس عام ١٣٦٩م وقام فى مكان عبارة عن منازل طليطلية تبرعت فيها السيدة ماريا ملينديث للراهبات الفرنسيسكانيات بدير سانتا مارى وسان داميان الذى يقع فى مكان آخر من المدينة، ومع هذا فإن التصريح بإقامة الدير يعود إلى عام ١٣٧٢م وذلك من خلال براءة أو عقد **bula** قدمه الملك جريجوريو الحادى عشر. ويلاحظ أنه من بين المنازل التى تبرعت بها السيدة ماريا ملينديث للدير الجديد هناك جزء مهم من منزل رئيسى شديد القدم، وهو يعتبر فى الوقت الحاضر الجزء الرئيسى للدير، ويمكن مشاهدة أطلال هذا الجزء ممثلة فى صحن مربع المساحة يطلق عليه صحن البرتقال، وإذا ما أردنا التحديد نشير إلى زوجين اثنين من العقود الحدوية متواجهين تعلوهما زخارف جصية جميلة تحمل بصمات العقود الأولى للقرن الثالث عشر، ورغم هذا فقد رأتها البروفيسورة مارتنث كافيرو على أنها ترجع إلى القرن الثانى عشر (لوحة مجمعة ٣٠) وتؤدى هذه العقود إلى صالات شبه مربعة أو مجالس جرت عليها يد التعديل كثيراً، غير أن أحدها لازال يحتفظ بالعقود الحدوية التوائم وهى عقود ملساء لها تيجان ترجع لعصر الخلافة أعيد استخدامها، ويلاحظ أن العقد الحدوى المزدوج الذى هو مدخل إلى الصالات هو نمط عربى نجده فى المنازل والقصور القرطبية (ق ١٠) والطليطلية (ق ١١) مثل عقود منزل نونيث دى أرثى، وقد شهدنا هذا النموذج أيضًا فى منازل موحدية فى كل من إشبيلية وشرق الأندلس.

يُلاحظ أن الزخارف الجصية تحمل الكثير من البصمات القديمة سواء المحلية أو الخاصة بإقليم الأندلس، وهى ذات طابع مرابطى موحدى، وهذا نموذج مهجن يضم زخارف جصية أخرى نجدها فى قصر الأسقفية بطليطلة وهذه الوحدات الزخرفية تم

نقلها إلى متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة ٣٤ Bو A)، وإلى هذه القطع تنضم الزخارف الجصية فى صحن Claustro دير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش وهذا ما سندرسه لاحقًا فى هذا الكتاب، أضف إلى ما سبق وجود نماذج أخرى تحمل نقوشًا كتابية جميلة بالكوفية فى قصر الأسقفية بقونقة (لوحة مجمعة ٤٨). وإذا ما نظرنا إلى الأمر من الناحية الزمنية لوجدنا أن الفترة التى نتحدث عنها ترجع إلى ق ١٢، ١٣، أى أثناء حكم الملك ألفونسو الثامن الذى أسس هو وزوجته السيدة ليونور الدير التابع لطائفة ثيستر فى برغش، تزامنًا مع ما قام به الأسقف رودريجو خيمنث دى رادا بتأسيس القصر الأسقفى بطليطلة، الذى تأسست أثناء عهده كنيسة سان رومان (١٢٢٧م) وربما كنيسة سان أندرس أيضًا، وكلتا الكنيستين تقعان فى أماكن كان بها مساجد ترجع إلى القرن الحادى عشر. وفيما يتعلق بالقصر الأسقفى نعرف أن ألفونسو الثامن تبرع للسيد خيمنث دى رادا ببعض المنازل الكائنة أمام المسجد الجامع حيث أقيم أول مقر للأساقفة وهو مقر جرت به توسعات وتعديلات على مدى القرون، كما تعرض لحريق هائل خلال الأربعينيات من القرن العشرين قضى على الأجزاء القديمة التى كانت تحمل الكثير من الزخارف الجصية والأسقف المزخرفة. وخلال الفترة التى نرى انتهاءها عام ١٢٤٢م تدخل الزخارف الجصية بدير سانتا منيث وهو دير يقع فى منطقة قصور المأمون أحد ملوك الطوائف داخل منطقة الحزام بطليطلة.

ونلاحظ خلال هذه المرحلة الأولى للمدجنات الطليطلية تراسلاً واضحًا بين الزخارف الجصية القشتالية والأندلسية وهذا محصلة هجرة عمال الجص الذين يحملون البصمات المرابطية التى تمثلت بعضها فى السعفة المدببة التى نجدها فى المساجد الإفريقية وفى "الكاستيخو" بمرسية خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، وهى سعفة تختلف عن السعفة الموحدية ذات السمات المتقشفة التى كنا نراها فى الآثار الكائنة فى إقليم الأندلس وشرق الأندلس خلال القرن الثالث عشر. وقد

بقيت السعفة المرابطية كملمح أساسى للزخارف الجصية الطليطلية اللاحقة. ويلاحظ أن الزخرفة الجصية قد امتصت خلال تطبيقاتها المستمرة جميع العناصر الزخرفية التى وجدتها فى طريقها سواء كانت ذات أصول مرابطية أو موحدية، وبذلك نجد أمامنا مراحل تاريخية لفترة كانت البصمة الرئيسية فيها متمثلة فى المعينات والعقد المتعدد الخطوط والنقوش الكتابية العربية التى كانت ذات طابع عربى طليطلى فى الأعم. وبالنسبة لطليطلة فإن العقد المعمارى الخاص ظل هو العقد الحدوى فى المبانٍ المحلية خلال القرنين العاشر والحادى عشر، وهذا ما نراه بوضوح فى عقود سانتا كلارا لاريال وكنائس سان رومان، وسانتا إيولاليا وسان أندرس والمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا. وقد ضمت هذه الآثار الأربعة عقوداً زخرفية مفصصة وهى عقود ذات طبيعة محلية، وهذا ما يوضحه نمط العقود المتراكبة ذات خط حدائر مختلف فى مستواه عن ما هو فى مسجد الباب المردوم، ثم انتقلت إلى واجهة كنيسة سان أندرس (لوحة مجمعة ٣١، ٢، و ٣٣ TV) نلاحظ أيضًا أن العقد المفصص الذى يحيط بالعقد الحدوى فى المدينة ذا خط الحدائر الموحد، ما هو إلا تقليد للعمارة الموحدية الإشبيلية مثلما هو الحال فى العقد المتعدد الخطوط الذى نجده فى المعبد اليهودى (لوحة مجمعة ٣٢-١ حرف (L) وكذا فى واجهة كنيسة سان أندرس (لوحة مجمعة ٣٣ حروف (V) وبرج الأجراس فى سانتا ليوكاديا (لوحة مجمعة ٣٣ حرف (Y) ، وإذا ما تحولنا بنواظرنا لنبحث عنه فى المكونات الزخرفية لوجدناه فى إزارات aliceres دير سان كليمنت خلال عصر الملك ألفونسو العاشر (الحكيم)، كما نراه فى البوائك ذات العقود المتعددة الخطوط فى شكل "ساتر" سيراً على موروث من إقليم الأندلس (لوحة مجمعة ٣٢، حرف (S)) وإليه نضيف النقوش الكتابية العربية ذات العبارات التى تعبر عن الازدهار والرخاء والتى هى سمة من سمات مراحل الفن الطليطلى المدجن، ومن الأمثلة على مدى تأصل تلك التوجهات الجمالية فى عمارة المنازل والقصور والعمارة الدينية نجد الزخارف الجصية فى دير سانتا كلارا لاريال

ومعبد سانتا ماريا لابلانكا حيث الجوامع المشتركة بديهية، غير أن الزخارف الجصية الخاصة بالمعبد اليهودى تختلف عن دير لاس أويلجاس ببرغش، وترسم الطريق لفن محلى جديد رفيع سرعان ما تم إجهاضه ورغم ذلك لم يختف بالكامل، والسبب فى انحساره هو الزحف القادم من إقليم الأندلس والمتمثل فى توجهات جديدة قادمة من غرناطة رُصدت خلال العقود الأخيرة من القرن الثالث عشر. والمعبد اليهودى (لوحة مجمعة ٣٢، ٣٢-١، ٣٣) يضم نماذج فنية لم تكن معهودة حتى تلك الفترة غير أنها ذات تأثير فنى إشبيلى فى كثير من الأحيان وهو تأثير موحدى مصحوب بوحدات زخرفية هندسية ربما كانت فى أغلبها صدى لوحدات زخرفية عربية محلية. ولايزال هذا المعبد يثير الكثير من المشاكل حول تأسيسه، وهنا يمكن القول - سيراً على رأى تورس بالباس - بأنه يدخل فى منتصف القرن الثالث عشر، ورغم هذا فإن هذا الرأى الذى يستند باستخدام السعفات المدببة (لوحة مجمعة ٣٣ حرف P) ذات الطابع الغرناطى، (حيث رأيناها لأول مرة فى الغرفة الملكية ومنزل خيرونس بغرناطة إضافة إلى باب الرملة على افتراض أن هذا الباب أنشئ خلال القرن الثانى عشر وليس الرابع عشر أو خلال العصر الناصرى، ويكمن الخداع الخاص بالتأريخ للمبنى اليهودى فى هذا النمط من السعفات التى كانت غير معروفة آنذاك فى شرق الأندلس. وكان جومث مورينو يعتقد أن بناء المعبد يرجع إلى القرن الثانى عشر ثم جاءت زخرفية فى مرحلة متقدمة من القرن الثالث عشر.

وتتسم الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر بأنها أكثر تطوراً وقد وصلتنا منها نماذج ترجع إلى الربع الأخير من القرن، ولا تزال مراكز وجودها فى كل من طليطلة ودير لاس أويلجاس ببرغش، ومن الأمثلة التى تتجلى فيها هذه الزخارف مدفن فرناندو جوديل فى كاتدرائية طليطلة (١٢٧٨م) (لوحة مجمعة ٣٤، ١-٢ من ١ إلى ٦) وفى دير لاس أويلجاس ببرغش وفى بعض الزخارف الجصية التى جرت إضافتها للصحن **Claustro** بدير سان فرناندو ومصلى سانتياجو، وكذلك الزخارف

الجصية في مقر الإقامة بدير لاكونثبثيون فرانسيسكا وبالتحديد في عقود مدفن لوبوس فرناندي (لوحة مجمعة ٣٥) وفي تلك الزخارف التي زالت من الوجود في القصر الأسقفي بهذه المدينة والتي درسها بشكل جزئي جومث مورينو جونثاليث سيمانكاس (لوحة مجمعة ٣٦، ١، ٢، ٢-١). وفي هذه المرحلة تم التأصيل لأفاريز المقرنصات التي تطورت بشكل كبير مقارنة بالبدايات الأولى التي شهدناها في الزخارف الجصية في مصلى بلين بدير القديسة في Fe، وهي أفاريز ترجع لعام ١٢٤٢م وتعتبر هذه وتلك تقليداً للغرناطية إذ ربما جاءت من مبانٍ كانت منشأة في الفترة التي أنشئت فيها الغرفة الملكية ومنزل العملاق برندة، والأمر هو أن هذه المقرنصات حسب علمنا لا توجد في الفن الموحدي وفي شرق الأندلس وإذا ما كان التاريخ الوارد على شاهد القبر في مصلى بلين فإن ذلك بمثابة دليل قوي في يدنا للقول بأن الغرفة الملكية الغرناطية ترجع إلى ما بعد النصف الأول من القرن الثالث عشر، أو على الأقل القول بأن هذه المقرنصات كانت موجودة في غرناطة في تلك الفترة وربما قبلها. كما نجده أيضًا في الزخارف الجصية الطليطلية (إلى جوار المقرنصات) صدور أسود رابضة ذات طبيعة زخرفية، وربما كانت متأثرة بالأسود الرابضة التي نجدها معهودة في مدافن كنيسة دير لاس أويلجاس ببرغش، وقد تكررت أيضًا في عقد مدفن arcosolio فرناندو جوديل وفي لاكونثبثيون فرانسيسكا وفي المنزل ٢١ في لاس بولاس القديمة BulasVieja (لوحة مجمعة ٣١، ٣)، نراها أيضًا فوق نقوش كتابية عربية تعبر عن الازدهار والنماء بالكوفية ومنها أخرى هي "المُلك لله" ونراها ابتداء من مصلى سانتياجو في دير لاس أويلجاس ببرغش وفي قبر كونثبثيون فرانسيسكا، ولأول مرة تظهر المقرنصات المصحوبة بالأطباق النجمية ذات الثمانية أطراف في المفتاح Clave الخاص بكل عقود المدافن وبعض العقود الأخرى الخاصة بهذا الدير، وهذا النمط من المقرنصات المصحوب بالأطباق النجمية هو نمط موحدي قديم بدأ في مسجد الكتبية، وبدأ ظهوره في إقليم الأندلس لأول مرة في منزل

"آبى مالك" الرندى وفى بائكة مخزن الفحم بغرناطة، ثم تلا ذلك عقود المداخل إلى الصالات الرئيسية فى كل من برج الأسيرة وبرج قمارش (يوسف الأول) بالحمراء.

لوحة مجمعة ٣٠:

منزل دير سانتا كلارا لاريال: ١، ٢، ٣ عقود حدوية توائم فى صحن البرتقال وعملية إحلال للواجهة التى ربما كانت الواجهة الرئيسية. وهناك نرى عقدين حدويين بينهما عمود وتاج مسيحى أضيف وبراذع وطنف مزدوج حيث ترجع أصول ذلك إلى عقود منزل عربى (ق ١١) كائن فى شارع نونيث دى أرثى. وما عدا ذلك نجد أن باقى التفاصيل عبارة عن قراءة حرّة للفن الموحدى مع وجود ما يشبه المعينات فوق العقود، وهذا ليس ببعيد عن الزخارف التى نجدها فى مقر الإقامة بدير لاس أويلجاس ببرغش. ويضم الشريط الداخلى نقوشًا كتابية كونية مع تتويج للألف واللام على شكل نصف دائرة، وهذا ما نراه أيضًا فى رسوم ونقوش كتابية فى القصر الأسقفى فى قونقة. أما الشريط أو الطنف الخارجى فيضم معينات معمارية عبارة عن أشرطة مفصصة ولها خطاطيف أى أنها ذات تأثير مرابطى أو موحدى (لوحة مجمعة ٣١، ١) ولا شك أن هذا النمط سابق على الغرفة الملكية بغرناطة والقصر الصغير بمرسية، مثلما هو الحال فى صحن Claustro بدير لاس أويلجاس، وهذا تقليد مرابطى غير أنه أضيف إلى المنحنى السفلى ذلك الخط الغائر للسعفات المدببة. ويتوج الواجهة إفريز يكاد يكون قد زال من الوجود لوحات ذات أطراف مفصصة فى تبادل مع ميداليات ذات أربعة فصوص وأربعة أطراف، وتتكرر هذه الوحدات فى إفريز بمعبد سانتا ماريا لابلانكا (لوحة مجمعة ٣٢، صفر)، ٣، ٤: عبارة عن طبقة زخرفية من الجص لعضادات تحمل أشكالاً سداسية ومعينات وتشبيكات ذات ستة معينات غير منتظمة، وهذا ما نجده أيضًا فى مقر الإقامة بدير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش، وهذه الأشكال تختلف عن المعينات المنتظمة التى نجدها فى وحدات مشابهة من

الجص في الجعفرية وفي تشبيكات نوافذ القصر خلال ق ١١ الخاص بقصبة ملقة مع بعض النماذج الخشبية القديمة الطليطلية. وترتبط الوحدة الزخرفية المذكورة في سانتا كلارا بأشكال مرسومة ذات خطوط غير واضحة مرابطية الأصل نجدها في قبة الباروديين في مراكش وفي أنماط الوزرات المدهونة في "الكاستيخو" بمرسية، ٣-١: يوجد فوق العضادات ما يمكن أن نطلق عليه الإفريز المزدوج المكون من عقود من الجص مستلهمًا من كمرات خشبية طليطلية نراها في معبد سانتا ماريا لابلانكا والمنزل رقم ٢١ في شارع BulasVieja ودير لاس أويلجاس (٦) ونجد في هذه النماذج أسنة رماح في القاعدة وما يشبه الحرف S في الواجهة. وهذا أول نموذج لوحدة حاملة من الخشب انتقلت إلى الجص. أما العقدان الآخران في صحن البرتقال (C) فعلى الشاكلة الفنية السابقة لكنهما في حالة متدهورة للغاية، ونلاحظ في الطنف وجود عقود مفصصة مترابطة سيرًا على نمط جمالي قريب من الأنماط الجمالية في لاس أويلجاس. وعند منتصف ارتفاع العقود - مثلما هو الحال في العقد الذي وصفناه في القصر الصغير - نجد أن الانحناء والطنف يتلامسان من خلال عقده في أسطوانة.

لوحة مجمعة ٣١، ١، ٢، ٣، ٤:

عبارة عن مجموعة من الزخارف الجصية للشكل السابق: ٤ بوائك زخرفية في واجهة كنيسة سان أندرس وهي دار عبادة ورد ذكرها مع نهاية ق ١٢ وبداية ق ١٣ في "الحوليات الطليطلية"، ومن الجديد الذي ننوّه به في هذه القطعة وجود العقد المتعدد الخطوط لأول مرة في طليطلة وعقود حدوية مدببة مع تجعدات في بطن العقود، وهنا لا نستطيع أن نجزم فيما إذا كان مصدرها هو العمارة العربية المحلية التي سادت خلال ق ١١ أو كان الفن الموحدي وخاصة ما يتعلق بالعقد المتعدد الخطوط. وقد أشرنا في السطور السابقة إلى ما يؤيد الافتراض الأول وهو عدم انتظام خط

الحدائر للعقدين المتراكبين، حيث إن العلوى مفصص ويتفق مع النموذج الذى جرى تطبيقه فى مسجد الباب المردوم بطليطلة، كما ينعكس هذا الخط فى برج سان بار تولوميه القديم فى المدينة الذى يفترض أنه كان مئذنة مسجد، ٥: أسد رابض على كابولى عثر عليه فى المنزل رقم ٢١ فى شارع بولاس بيخاس B.Viejas .

لوحة مجمعة ٣٢ :

معبد سانتا ماريا لابلانكا: ١- قطاع رأسى للبلاطة الرئيسية، وقد زالت هذه البلاطة من عمارة المنازل والقصور خلال الفترة الأولى من الفن المدجن، ما عدا عقود هذا المعبد، وهذا القطاع الرأسى فى المعبد اليهودى يمكن أن يساعدنا على تصور قريب لما سارت عليه تلك. وهناك عقود حدوية بها لمحات من الماضى عبارة عن الشريط الذى عند منكب العقد وهو مبتعد عن المركز، وترجع أصوله إلى العقود العربية خلال ق ١١ بما فى ذلك عقود مسجد الباب المردوم ومسجد تورنريّاس (فى العمارة الغرناطية مثل منزل خيرونس بغرناطة ومنزل العملاق برندة)، أما نقاط الارتكاز لهذه العقود فهى مثمنة وربما كانت تحمل تأثيرات قوطية ولها تيجان يبلغ تعدادها ٣٢ كما أنها ذات شكل كورنثى (٢) وتغطيها سعفات مدببة مضافًا إليها أشكال ثمار الأناناس الأمر الذى يجعلها تبدو كأنها عبارة عن لفائف Volutas، وهذا تأثير واضح لتيجان الأعمدة الأندلسية (الإقليم) خلال القرن الثانى عشر، حيث نلاحظ الضفيرة ذات الأصول الموحدية فى الطوق، وكذلك السعفات ذات الطابع المرابطى التى شهدت تطورًا كبيرًا، حيث يمكن أن نلاحظ وجود الخط الغائر فى الحواف السفلى للسعفات الزخرفية فى مقر الإقامة فى دير لاس أويلجاس وفى سانتا كلارا لاريال بطليطلة وفى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة، أما قحف السعفات فيزينه سلاسل من عقود زخرفية صغيرة متراكبة (B) وهذا نمط بدأ ظهوره فى مدينة الزهراء، ثم انتشر استخدامه فى الزخارف الجصية بمسجد القرويين وفى تيجان

الأعمدة الموحدية المغربية. ونرى فى سعفات منبر مسجد القصبة بمراكش (نهاية ق ١٢) السعفة المذكورة ولكن فى الحافة السفلى (A) التى تكررت فى المعبد اليهودى وفى بطن عقد مدخل الغرفة الملكية بغرناطة وفى الزخرفة الإشبيلية المدجنة (ق ١٤). أما فى طليطلة فنرى السلسلة هذه فى الزخارف الجصية الأولية فى القصر الأسقفى (لوحة مجمعة ٣٤ B) ، ولازلنا نرى فى التيجان الصغيرة Capitelotes فى المعبد اليهودى (وبالتحديد فى الواجهات Pencas السفلية) (٢-١) صدى بعيداً لتيجان الأعمدة الطليطلية (ق ١١) (٢)، وتم تصميم أشكال ثمرة الأناناس على شاكلة ما هو موجود فى البوابات القديمة لغرفة حفظ المقدسات فى دير لاس أويلجاس ببرغش وفى الزخارف الجصية فى الماورور بغرناطة وجامع القرويين بفاس. ويرى هنرى تراس وجود صلة بين تيجان دار العبادة اليهودية وبين تيجان أُخر مرومنة Romanicos ومن الطبيعى أنه لما كانت التيجان من الجص الذى ألصق بالكتف المشيد من الآجر فإنها لا تقوم بأداء وظيفة معمارية.

ومن العناصر الجديدة نجد الأشكال الأسطوانية فى بنيقات العقود، وربما كانت صدى للأسطوانات (من السيراميك) الخاصة بالبوائك العليا للخيرالدا، وفى غير ذلك هى عبارة عن صدفات أو ميداليات ذات رءوس لبنيقات العقود الكائنة فى واجهات المحاريب الموحدية، وربما تدخل فى هذا الإطار الميداليات الخاصة بنيقات عقد المحراب فى مسجد الجعفرية أو تلك الخاصة بالعقد الطليطلى العربى فى ميدان سيكو Seco، وهناك صالة موازية مثيرة للاستغراب تتمثل فى أسطوانات بنيقات عقود المساجد القاهرية (ق ١١-١٢) أو تلك المزخرفة بعناصر هندسية فى المسجد الشرقى فى قونية UluCami,Devrig (١٢٢٨م). وبالنسبة للعقود المفصصة الخاصة بساحة الشهداء بقرطبة (الفصل الثالث شكل ٢، ٣) نلاحظ وجود شكل أسطوانى به تشبيكة وسط البنيقة، إضافة إلى أسطوانة أخرى فى شكل توائم فى عقود منزل أوندا، وهى أشكال أسطوانية مزخرفة بتشبيكات ذات ثمانية أطراف منحنية (لوحة

مجمعة ٢٧، ٢)، وفوق عقود المعبد اليهودى نرى شريطًا عريضًا من تشبيكات من ثمانية أطراف، بين قطاعين من المساحات المستطيلة نراها فى عقود سانتا كلارا لاريال، وفى الجزء العلوى هناك بوائك زخرفية مطموسة لعقود مفصصة لها ثلاثة أشرطة ملساء ذات حلية مقعرة nacela، أما المفاتيح فهى معقودة بالطرف العلوى بما فى ذلك نموذج زوج الأعمدة الصغيرة، وهى أصيلة الطابع الموحدى، وما يؤكد هذا العقود ذات الخطوط المتعددة فى نوافذ حائط المدخل (لوحة مجمعة ٣٢-١ حرف (L) ومن الأمور المهمة التى يجب أن نلفت النظر إليها أن العقود ترتكز على أزواج من الأعمدة الصغيرة، وهذا نموذج لم يُرَ حتى ذلك الحين إلا داخل محراب مسجد سان خوان فى ألميرية وهو موحدى الطراز (لوحة مجمعة ٣٢، ٤) حيث نجد العقود هنا - على شاكلة ما نراه فى المعبد اليهودى - وبها عقدة وصل توجد فى فص المفتاح. ومن المهم هنا القول بأن القصور المدجنة الإشبيلية (ق ١٤)، مثل قصر آل قرطبة فى إستجة، بها بوائك زخرفية فى الفراغات العلوية لها أزواج من الأعمدة الصغيرة، ويتكرر النموذج نفسه فى ذلك العصر فى الزخارف الجصية بحصن مدينة بومار Pomar (برغش)، بقى أن نشير إلى الفصوص التى تعلو النوافذ العليا حيث إن كل واحد من الفصوص به سعفتان متقابلتان ذواتا سمات موحدية نراها فى عقود "صحن البرتقال" بالمسجد الجامع بقرطبة والعقود الجصية فى المنازل الموحدية فى Cieza وفى منزل أوندا العربى، إضافة إلى صالة أخرى نراها فى نوافذ برج سان ماركوس بإشبيلية (لوحة مجمعة ٢٩). ويلاحظ أن السعفتين ذواتى الفصوص موجودتان فى البوائك العلوية لمعبد الترانستو اليهودى بطليطلة (لوحة مجمعة ٢٩، ٤) وإيجازًا لما سبق يمكن القول بأن المعبد اليهودى يجب أن يدرس بمعزل عن العمارة الدينية الموحدية فى إشبيلية ذلك أنه عندما انتقلت هذه إلى إشبيلية فى شكل ما أطلقنا عليه "الميل للأسلوب الموحدى" تحالفت مع العمارة المحلية وأثمرت أحد أجمل الآثار الإسبانية الإسلامية فى زمن تحولات مكثفة عاشتها الطائفة العبرية والمستعربة فى هذه المدينة.

لوحة مجمعة ٣٢-١ ، ٣٣ : معبد سانتا ماريا لابلانكا:-

نجد أن الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف والكائنة في ذلك الشريط العريض الذى يعلو البلاطة الرئيسية (Q) ترتبط زخرفيا بأشكال أخرى نراها في مئذنة مسجد الأندلسيين بفاس ومئذنة جامع القرويين بالمدينة نفسها (R) ، وحتى بناء المنزل المدجن المسمى "سانتا كلارا لاريال" والمعبد اليهودي، لم تكن طليطلة تعرف مثل هذه الأشرطة الزخرفية وهذا خلاف لما كان معهوداً في العمارة الغرناطية خلال القرن الثالث عشر مثل منزل خيرونس بغرناطة ومنزل العملاق في رندة، وبالنسبة للمساجد يمكن أن نذكر مسجد تازا ومسجد أبا الحسن في تلمسان الذى يرجع بناؤه إلى العقود الأخيرة من القرن الثالث عشر. وبالنسبة للزخارف الهندسية في الأسطوانات التى نجدها في طبلات العقود نجد أطباقًا نجمية مكونة من ستة وثمانية ومتنوعة الأشكال، ويلاحظ أن الشكل السداسى التقليدى يفرض نفسه في شكل زخارف هندسية مستقيمة الخطوط ومنحنياتها متداخلة ومتقاطعة على ما هو معهود في مسجد ابن طولون بالقاهرة، حيث تستلهم أشكالاً نجمية ذات أنماط متعددة. وربما كان هذا الكون الصغير من الأشكال الزخرفية التى خرجت من لدن المبدعين في أشكال متعددة ثمرة التلاقى بين الأشكال النجمية المحلية التى نراها بوضوح في بعض المشغولات الخشبية (ق ١١) وتلك الأخرى ذات الطابع القرطبي الأموى (تشبيكات المساجد) والعباسية (جامع ابن طولون) والإشبيلية. وفي هذا المقام يمكن التأكيد على مصدر بعض التشبيكات وهو المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠) A,B,C، والشكل السداسى الكائن في عضادات باب غرفة حفظ المقدسات القديمة في دير لاس أويلجاس ببرغش (W) وكذلك تشبيكات صحن الجص بقصر إشبيلية (X) وبالنسبة للأشكال ذات الخطوط الهندسية المنحنية وذات الأشكال النجمية السداسية يلاحظ أن منبعها رسمان هما (I-1)، J، والشيء الغريب أن الشكل الأخير يمكن رؤيته في وحدة زخرفية قاهرية قام برسمها خ. بورجوين عام ١٨٩٧م، وهو شكل لا

نعرف تاريخه على وجه التحديد. ويتكرر الشكل الأسطوانى F فى مسجد سيدى أبى الحسن في تلمسان (١٢٩٦م)، أما الشكل K فنجده فى المسطحات الخارجية لكنيسة بسرقسطة (K-1). ويضم الشكل الأسطوانى (H) شكلاً فى الوسط عبارة عن طبق نجمى من ستة معينات غير منتظمة رأيناها فى سانتا كلارا لاريال بطليطلة وتكررت فى مقر الإقامة بدير لاس أويلجاس ببرغش وتحول إلى طبق نجمى مكون من ثمانية فى الأسطوانتين، -P رسم أساسى: "آثار معمارية فى إسبانيا" و N ولابد أن نضع فى الحسبان أن جميع هذه العناصر الزخرفية الهندسية ذات الخطوط المنحنية كانت لها أصول مبسطة فى الجعفرية (٨) مع وجود لاحق لها فى الخزف والتشبيكات الخاصة بدور العبادة الأرغنية (C) وربما يمكن أن يلفت انتباهنا فى هذا المقام بعض الأشكال التى نراها فى المنسوجات مثل تلك القطعة التى نجدها فى كاتدرائية تطيلة (N) وبالنسبة للميدالية (E-1) التى نجدها فى المستطيلات الخاصة بالبلاطة المركزية (طبقًا لرسم أعده جونثاليث – سيمانكاس) تشهد طليطلة لأول مرة ظهور هذه الزخرفة النباتية على شكل زهرة ليس Lis التى نجدها فى الغرفة الملكية ومنزل خيرونس بغرناطة، لكننا لا نراها فى شرق الأندلس، الأمر الذى يبرهن على صحة التاريخ المقترح لبناء المعبد اليهودى، أى النصف الثانى من القرن الثالث عشر. ويعود الشكل (S) إلى الإزار alicer الكائن فى سقف (ق ١٣) دير سانتا كليمنتى بطليطلة. أما الشكل (V) فهو عبارة عن عقد متعدد الخطوط موحدى الأصل حيث نراه فى واجهة معبد سان أندرس ويتكرر فى الشكل (Y) ببرج كنيسة سانتا ليوكاديا المدجن. نرى العقد المتعدد الخطوط أيضًا فى إفريز من الجص بكنيسة حصن قلعة تراب الجديدة. وختامًا نجد السعفات المدببة (LL) ذات الشريط الذى يلفها التى نجدها فى بطن العقود (وهى ذات أصول موحدية) فى العقود الغرناطية (ق ١٣) والشىء نفسه نجده فى منزل أوندا. وما نشعر بالمفاجأة لوجوده هو السعفة المزهرة دون الكأس (P –٥) التى تتكرر فى مصلى سانتياجو بدير لاس أويلجاس ببرغش (خلال

السنوات الأخيرة من ق ١٣)، وسوف نرى فى الفصل الذى خصصناه للزخرفة الجصية بداية هذه السعفة فى الجعفرية ثم تلتها سعفات أخرى محشوة بالأكانتوس نجدها فى القرويين ويمكن أن تدخل فى هذا الإطار أيضًا سعفات ضَبَّات بوابة الغفران فى صحن البرتقال بإشبيلية وليس بمبعد عن الموضوع تلك الأخرى الخاصة بمبخرة Albarracim الكائنة فى متحف مدينة ترويل وفى الصندوق الفضى (ق ١١) فى المتحف الوطنى للآثار بمدريد. غير أن التزهير الذى نراه فى السعفات الخاصة بالمعبد اليهودى الطليطلى يميل أكثر إلى الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية فى غرناطة حيث نراه لأول مرة إذا ما استثنينا السعفات التى نجدها فى كمرات بوابة الرملة بغرناطة وهى ما تحدثنا عنها فى الفصل الثالث من هذا الكتاب. وبالنسبة للمحارة المقلوبة Veneras المتكررة فى المعبد اليهودى نلاحظ أن شكلها موحدى واضح، وهنا يكفى مقارنتها بمثيلاتها فى البوابة الموحدية بالرباط أو مسجد تنمال وقبة الباروديين بمراكش، وماذا نحن قائلون أيضًا عن الأشرطة ذات العقد البسيطة فى بطن العقود وفى الأفاريز (٥)، (P) حيث نراها أيضًا فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى القصر الصغير بمرسية، فهذه كلها ذات أصول موحدية. وما بقى هو أن نسلط الضوء على الأشرطة التى تحيط بالأشكال الأسطوانية حيث نجد زخرفة ورقية فى تبادل مع الدوائر، حيث تحمل كل سعفة ورقتين لكل شكل أسطوانى، وهذا ربما أمكن القول بأن بداية هذا النمط الزخرفى هى علبة المغيرة العاجية المحفوظة فى متحف اللوفر، لكننا نراها فى الزخارف الجصية لأول مرة فى البوائك العلوية لقبة الباروديين بمراكش، وكذلك فى أشرطة الوزرات المدهونة فى الغرفة الملكية بغرناطة. وبالنسبة للأطباق النجمية ذات الثمانية أطراف فى الأشكال الأسطوانية (٥)، (P) تشير إلى أن النمط القائد هو (P-٥) الذى تمخض، مع مرور الزمن، عن أشكال زخرفية هندسية رائعة.

٢- النصف الثانى من القرن الثالث عشر:

شكل ٣٤ : منوعات:

A,B عبارة عن زخارف جصية من القصر الأسقفى، وتوريقات ونقوش كتابية كوفية - المُلْك والشكر لله - سيراً على أنماط من العبارات المرابطية التى بدأت من جديد فى دير لاس أويلجاس ببرغش، وفى داخل مجموعات المعينات نجد السعفات المدببة ذات الطابع المرابطى وذات الخطوط الغائرة عند المنحنى السفلى الذى رأيناه وقد انتقل إلى معبر سانتا ماريا لابلانكا، وهناك أشرطة من المعينات ذات السلاسل المعقودة أو العقود المتراكبة وهذا موروث مرابطى موحدى. :Cمجموعة من الزخارف الجصية الطليطلية المتطورة (منتصف ق ١٣) عثر عليها فى عقد إحدى بوائك صحن البرتقال بإشبيلية وهذه الزخرفة مخصصة لواحد من تجار بايونا Bayona، وقد عنى جيرّيرو لوبيّو بهذه القطعة بعد اكتشافها مباشرة، وبهذه القطعة تكتمل المجموعة الزخرفية الطليطلية المدجنة خلال ذلك القرن: أى أننا أمام عقد مسنن تحيط به ثلاثة أشرطة وحلية معمارية مقعرة وملساء فى الوسط وعقدتين فى المفتاح وأشرطة أفقية بها ما يشبه الحبال ونبات الأكانتوس والسلاسل ذات حلقات على شكل نقطة مياه أو قلب وبها أشكال زخرفية نباتية، وبالنسبة للزخرفة الجصية نجد تجديداً يتمثل فى نقوش كتابية على شواهد القبور ذات حروف قوطية، وفوق الزخارف الجصية نجد دهاناً باللون الأسود عبارة عن نقوش كتابية عربية هى واحدة من سمات الفن المدجن الطليطلى حيث نجد عبارات تشير إلى "الرخاء والاستقرار". ١-C عبارة عن عقد جنزى لمدفن فرناندو جوديل فى مصلى سان إيوخينيو فى الكاتدرائية (١٢٧٨م) والمدفن به ستة أنماط من الزخرفة من ١ إلى ٦: ١: عبارة عن طبق نجمى مكون من ثمانية أطراف نراه فى منزل العملاق برندة، ٢: من بطن عقد، وهو عبارة عن نموذج لشكل أسطوانى ذى ثمانية أطراف وثمانية مثمنات تلتف حولها، ويمكن أن نرى هذا النموذج فى السقف المستوى (alfarje)، أى سقف البرطل بالحمراء وتكررت الوحدة

الزخرفية نفسها فى دير كونثبثيون فرانثيسكا وفى الزخارف الجصية التى تعود لنهاية القرن الثالث عشر فى مقر الإقامة بدير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش، ٣: تنويعة جديدة للطبق النجمى ذى الثمانية وهو نمط مطبق فى الأسقف الخشبية بمنزل العملاق برندة، وفى برج البرطل بالحمراء، ٤: نمط آخر من الطبق النجمى ذى الثمانية وهو على شاكلة الزخارف الجصية فى منزل العملاق برندة ومصلى سانتياجو بدير لاس أويلجاس، ٥: إفريز من المقرنصات نراه مكرراً فى دير سانتا إيزابيل لاريال بطليطلة (ق ١٤)، ٦: عقد مسنن من النمط الغرناطى أو الإشبيلى (وهو عقد فى الزخرفة الجصية الخاصة بتاجر بايونا وضريح لاكونثبثيون فرانثيسكا).

لوحة مجمعة ٣٥، ٣٦، ٣٧: دير لاكونثبثيون فرانثيسكا: زخارف جصية فى مقر الإقامة، وبعض شواهد القبور التى تحمل تواريخها وهى ١٢٩٧م، ١٣٠٤م طبقًا للدراسة التى قامت بها بالبينا مارتنث كافيرو (لوحة مجمعة ٣٧، ٢، ٣)، أما الشاهد الذى يحمل تاريخ ١٣٤٥م فهو الشكل ١٢٣٧، وهذه كلها تؤكد على أن هذا الدير التابع لجماعة الفرنسيسكان أقيم فى عصر الملك ألفونسو العاشر فى منطقة الحزام وبالتحديد فى مكان شديد القرب من ذلك الذى كانت به قصور المأمون أحد ملوك الطوائف، ويلاحظ أن إطار الشاهد الأخير عبارة عن شريط زخرفى جصى يحمل زهوراً تميل إلى الشكل الطبيعى وكذلك تروسًا ملساء داخل إطارات مستطيلة، وهذا الصنف من الزخارف يرتبط بتلك الزخارف المدجنة التى نراها فى القصور خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر، وهذه كلها تواريخ تدخل فى إطارها واجهة عقود ذات زخرفة غير واضحة الملامح فنيا. وبالنسبة لشاهد القبر رقم (٢) نرى أنماطًا من الصلبان المعقوفة كانت تستخدم فى زخرفة بوابات المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠). وإذا ما تناولنا الجانب المعمارى لوجدنا أن الصحن **Claustro** هو الجزء الأساسى فى الدير وهو مربع المخطط مشيد من الآجر وله قباب قوطية هى قباب

مناطق الانتقال وله أكتاف مثمنة أو ذات زوايا مشطوفة، أما الحوائط فنجد عليها أشكالاً زخرفية مدهونة عبارة عن نقوش كتابية قوطية (ق ١٣) وهى تذكرنا بفقرات من "أناشيد العذراء" للملك ألفونسو الحكيم (العاشر)، ومن الوحدات البارزة مشهد به ملكان مسيحيان يجلسان إلى جوار شخص المتوفى ذى النظرة الخاشعة، أضف إلى ذلك وجود التروس الملكية التى تحمل أشكال حصون وأسود متوثبة. وقد تولت لابينا مارتنث كافيرو دراسة هذه النقوش، غير أننا نعنى فقط من هذا كله بالزخارف الجصية فى العقد الجنزى فى مقر الإقامة السفلى، وبزخارف أخرى لعقود مجاورة ومنها ذلك الذى يحمل شاهداً نجد فيه اسم "لوبوس فرناندى" وتاريخًا هو ١٣١٢م، ومع هذا يمكن القول بأن التكسية الجصية ربما ترجع لسنوات لاحقة بعض الشىء، وبالتالى نقول عنها إنها زخارف تمثل مرحلة انتقالية مثل تلك المتأخرة التى نراها فى القصر الأسقفى بالمدينة. ويقع مدفن "لوبوس فرناندى" إلى يسار عقد عظيم نصف أسطوانى مقطوع نصفه أثناء واحدة من عمليات الترميم خلال العصر الحديث (لوحة مجمعة ٣٥، A-A، ٣٦، ١). وفى الرسم الذى يحمل رقم ١ الخاص بالشكل الأول قمنا بوضع أرقام تتعلق بالأشكال الزخرفية المختلفة سواء كانت تتعلق بالمدفن أو العقد الكبير الذى سوف نتحدث عنه فى السطور التالية. وتشبه الخطوط المعمارية تلك التى يليها عقد مدفن فرناندو جوديل بالكاتدرائية الذى تحدثنا عنه، كما نرى الزخرفة الجصية فى الواجهتين وفى بطن العقود وخلفياتها المتمثلة فى العقد الصغير نجد لوحة التأسيس لـ "لوبوس فرناندى" وهى لوحة قامت بالبينا مارتنث كافيرو بقراءتها، ٢: إفريز من المقرنصات مماثل أو مشابه لما نراه فى عقد فرناندو وجوديل، ورغم هذا نلاحظ بعض التطور المتمثل فى وجود خمسة فراغات مخصصة للقلالى، ونرى الإفريز نفسه فى الجزء العلوى للعقد الكبير المجاور، ٣: مجموعة من الأطباق النجمية المكونة من ستة أطراف ذات معينات غير منتظمة شهدناها قبل ذلك فى دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة وفى دير لاس أويلجاس ببرغش، وهذه الأطباق ترجع أصولها إلى

القرن الثانى عشر (قبة الباروديين بمراكش ووزرات مرسية)، هناك أيضًا تشبيكات نوافذ مدجنة إشبيلية وطليطلية فى قصور ترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر، ٤: الشريط العلوى للعقد الكبير وبه أطباق نجمية من اثنى عشر طرفًا تحيط بها أخرى من ستة فى تكوينات تسعة من النمط الغرناطى الذى نراه فى صالون "ورشة المورو" وفى صالة قصر آل طليطلة بدير سانتا إيزابيل لاريال، وقد ظهر فى غرناطة لأول مرة فى قصر الحمراء (عصر يوسف الأول) وبالتحديد فى برج قمارش، ومن الممكن أن تكون هذه الأطباق النجمية نوعًا من التقليد لزخارف جصية غرناطية ترجع إلى القرن الثالث عشر لكنها زالت من الوجود، ٥: مجموعة من المعينات المعمارية لمدفن مجاور لآخر به سعفات تجريدية تسير على النمط الغرناطى، ق ١٢، وهو نمط متطور، وتكرر فى "ورشة المورو" (النصف الأول من القرن الرابع عشر"، ٦: بطن عقد المدفن، وهو يحمل طبقًا نجميا ذا أوتار ومحاطًا بثمانية منمنمات تضم تروسًا صغيرة ملساء، ودونها فإن هذا الشكل الفنى يعتبر صورة طبق الأصل لعقد المدفن الخاص بفرناندو جوديل، كما نراه أيضًا فى مصلى سانتياجو دى لاس أويلجاس ببرغش، ٦-١: عقد مشرشر يسير على شاكلة عقد مدفن فرناندو جوديل ونراه مكررًا فى عقود قصور طليطلية ترجع إلى القرن الرابع عشر. ٧: لم يكن هذا الشكل معهودًا حتى ذلك الحين فى الزخارف الجصية ثم أخذ يتكرر بعد ذلك فى قصر تورديسياس بطليطلة وبالتحديد فى "ورشة المورو" و "منزل الأرمنى" وترى مارتنث كابيرو أنه تكرر أيضًا فى دير خيسوس ماريا، ٨: من عضادة داخلية فى عقد المدفن مع طبق نجمى من ١٦ ومن أربعة أطباق من ثمانية فى الزوايا، وقد ظهر لأول مرة فى تشبيكة بمسجد تازا الكبير (١٢٩٦م) والمدرسة البوعنانية بفاس، ويتكرر أيضًا فى المعبد اليهودى وفى منزل كامبانا بقرطبة وفى ذلك المنزل المزخرف بالجص الطليطلى عام ١٣٠٩م وقصر بدرو الأول بقصر إشبيلية ومنزل أوليا بإشبيلية وتشبيكة معبد الترانستو، ٩: أطباق نجمية مكونة من ١٢ طرفًا داخل آخر مكون من ستة

أشكال سداسية نراه في مقر الإقامة بدير لاس أويلجاس ببرغش والمعبد اليهودى بقرطبة والمنزل المدجن سان خوان دى لابنتنثيا بطليطلة ومنزل كامبانا والشيء نفسه نجده في عقد المدفن والعقد الكبير حيث نلاحظ في طنف كلٍّ حاشية ضيقة بها عبارات مكتوبة بالخط المائل تعبر عن السعادة والازدهار (B) وعبارة المُلك لله والحمد لله (A) بالكوفية وسوف نرى مثل تلك النقوش الكتابية في ورشة المورو بالمدينة نفسها، ٩: عبارة عن طبق نجمي من ١٢ طرفًا داخل أشكال سداسية، نراه في مقر الإقامة بدير لاس أويلجاس ونراه مكررًا في المعبد اليهودى بقرطبة وفي المنزل الذى يرجع إلى القرن ١٤ بدير سان خوان دى لابنتنثيا بطليطلة، وهو شكل لم يُر من قبل في الزخارف الجصية الغرناطية والمدجنة الإشبيلية، ويتكرّر في عقود "لوبوس فرنانديس" النقش الزخرفي ٤-١ من اللوحة المجمعة ٣٧: ١٠ حيث نرى الخطوط الرئيسية مرتبطة بطبقة جصية رأسية، ونراه في الأشكال الأسطوانية في عضادات معبد سانتا ماريا لابلانكا مع بعض تعديلات طفيفة مثل الخطوط الرأسية في الزوايا التى تعاود ظهورها في بعض التشبيكات المطموسة في الزخارف الجصية بحصن برغش بمدينة بومار (انظر الفصل الرابع، لوحة مجمعة ٨٩، ٤، ٦) وقد أسهم هذا النمط الزخرفي في زخرفة بعض تشبيكات النوافذ في قصور طليطلية ترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر (منزل ميسا وقصر آل توليدو بدير سانتا إيزابيل لاريال) هناك أنماط أخرى من الزخارف الهندسية البسيطة وهى التى تحمل رقم ١١، ١٣، أما رقم ١٢ فهو لإفريز من المقرنصات في عقد آخر في مقر الإقامة.

ويضم الشكل رقم ٣٦ الزخارف التى يمكن اعتبارها أكثر أصالة في الدير وهى المقرنصات السوفيتو **Sofitos** في بعض العقود، ورقم (٢) هو لعقد كبير خاص بمدفن لوبوس فرنانديس مع تنويعات نراها في عقود جنائزية أخرى في مقر الإقامة، كما أنها غير مسبوقة حتى ذلك الحين (لوحة مجمعة ٣٥، A-A، I، ولوحة مجمعة ٣٦، ٣، ٤). وقد سبقت الإشارة إلى أن طليطلة شهدت بداية المقرنصات في الأفاريز الخاصة

بمصلى بلين فى دير سانتا فى (١٢٤٢م) وحتى يمكن تفسير وجود المقرنصات فى الأسطح السفلية للإفريز Sofitos فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا علينا أن نعود إلى عقد منزل أبى مالك برندة، وإلى عقد آخر فى واجهة مخزن الفحم فى غرناطة (لوحة مجمعة ٢٢) حيث ظهر لأول مرة فى الفن الغرناطى ذلك الصنف فن المقرنصات فى الأسطح السفلية مصحوبة أحيانًا بأشكال نجمية، وهذا يعنى أن عقود المقرنصات فى الدير الطليطلى يجب أن تدرس على أساس أنها حلقة وصل مهمة فى تطور هذا الشكل الزخرفى وتكوينه، وهو شكل سوف ينتشر فى جنة العريف وفى قصر الحمراء ابتداء من عصر السلطان محمد الثالث وإسماعيل يوسف الأول ومن اللافت أن هذه النماذج تسبق عقود الدير الطليطلى كما شهدنا، مثلما هو الحال فى الطبق النجمى ذى الاثنى عشر طرفًا والمحاط بستة من تسعة أطراف. وتؤدى بنا هذه الرؤية إلى بدهية تقول بأن عقود المقرنصات التى هى ابتكار الفن الموحدى (مسجد الكتبية فى مراكش)، كانت مطبقة أيضًا فى المنازل والقصور خلال العصر الموحدى المتأخر والناصرى خلال القرن الثالث عشر وخاصة فى غرناطة تلك المدينة التى خرجت علينا بعقود مقر الإقامة بدير كونثبثيون فرانسيسكا.

كما نرى فى عقود مدجنة أو موريسكية أكثر حداثة (ق ١٤، ١٥) فى مقر الإقامة بدير كونثبثيون فرانسيسكا (لوحة مجمعة ٣٥ A,B,C,D,E,F) بعض نماذج شكل ٣٧: ٥ وهو عبارة عن ميدالية مفصصة لطبق نجمى مكون من ثمانية أطراف ذات خطوط منحنية، وتكرر هذا الشكل فى إفريز بمعبد الترانستو (A) :6. نموذج بالكوفية للفظة "اليُمْن" جرى عليها تطوير كبير، ٧: أنماط ولدت على حجارة مدينة الزهراء ثم عادت للظهور فى المدجنات الإشبيلية والسرقسطية ثم فى الطليطلية بصفة خاصة ابتداء من القرن الرابع عشر وشاع انتشارها بشكل كبير خلال القرنين التاليين فى الزخارف الجصية والأسقف. كما يلاحظ أن الوحدات الخاصة بالزخارف الجصية مزخرفة بخطوط كأنها تحاكى الآجر، وفى الصحن الصغير الذى يطلق عليه صحن الجُب،

المجاور لمقر الإقامة، لاتزال هناك نافذة صغيرة رائعة التكوين (لوحة مجمعة ٣٥، A، G-١١، ٣٧، ٤)، وهى نافذة من عقدين قوطيى الخطوط كما توجد ثلاث طبقات من الجص تحيط بها حيث يلاحظ أن الجزء العلوى مستطيل به لفائف وأوراق وعناقيد عنب على الطريقة الطبيعية الشبيهة ببعض نوافذ قصر فوينساليدا دى طليطلة الذى يرجع إلى العقود الأولى من القرن الخامس عشر. أما طبقة الجص التى تحتوى على عناقيد العنب فقد تكررت فى واحدة من الواجهات الجصية فى قصر كوريل دى لوس أخوس C.delosAjos بمدينة بلد الوليد، وهو قصر زال من الوجود. والاحتمال كبير أنه بينما تتم زخرفة مقر الإقامة بالزخارف الجصية تتم خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، جرت إقامة المعبد المكون من بلاطة واحدة ذات مذبح سداسى الأضلاع، وكذلك برج رائع فى المقدمة (لوحة مجمعة ٣٥، ٥، ١٤، ٢) ومصلى القديس خيرونيمو (٣) وهو مصلى منعزل ومجاور لصحن مدخل الدير، وقد أقيم المصلى خلال القرن الخامس عشر.

دير كونثبثيون فرانسيسكا: شكل ٣٧-١:

A مصلى سان خيرونيمو (ق ١٥)، B,C: قبة ذات زليج مزجج من مانيسس فى المصلى نفسه. قصر طليطلة الأسقفى: بعد أن مرّ به الأسقف رودريجو خيمنث دى رادا بما شهدناه من قطع زخرفية من الجص، ضمن مقتنيات متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة ٣٤، (A,B) عرف هذا القصر الكثير من التعديلات والتوسعات يمكن أن ترجع إلى العصر الذى عاش فيه الأسقف جونثالو دياث بالوميكى (١٢٩٩م-١٣١٠م) حيث نرى تروسه ذات اللون الأزرق وبها ريش فضى اللون وحواف ذات لون أحمر بها ثمانى علامات الضرب × مذهبة، إضافة إلى الشعارات الملكية التقليدية، وهى تروس نراها فى قاعدة الأسقف arrocabe فى أحد الصالونات، وهذا طبقًا لرسم تمكن من انتشاله جونثاليث سيمانكاس (١)، وكان يوجد فى هذا الصالون، وكذلك النماذج

الأخرى المعاصرة له، أفاريز فى الجزء العلوى من الجص بها زخارف هندسية ونقوش كتابية كوفية (٢)، (٢-١) وبعض تكوينات الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف معقودة بأشكال سداسية غير منتظمة ومكونة أشكالاً مثمنة، وهذا طبقًا لوحدة زخرفية ولدت فى منبر مسجد الكتبية ثم انتقلت إلى منزل العملاق برندة (٣) (ق ١٣) طبقًا لما أشرنا إليه سلفًا، (٢-١) وتحت ذلك الإفريز مباشرة كانت هناك مساحة أقل اتساعًا بها نقوش كتابية كوفية بها عبارات الحمد لله على ما أعطى، وهنا نجدها لأول مرة فى طليطلة ذات حروف كبيرة فى نهاياتها أطباق نجمية صغيرة سيرًا على النمط الغرناطى الذى رصدناه فى منزل العملاق برندة ومنزل خيرونس بغرناطة (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية)، ومع مرور الزمن أخذت تُضاف للقصر أسقف رائعة وخاصة من ذلك الطراز المسمى "الفرخ" الذى يحمل تروسًا للكاردينال مندوثا (ق ١٥، ١٦). وفيما يتعلق بهذا الصنف من الأسقف نجد أن أقدمها يوجد فى دير سان كليمنتى (٤) وهى أسقف رائعة الزخرفة سيرًا على الموروث المدجن الذى بدأ ظهوره فى كنيسة سان رومان، حيث نجد فى العقود تلك الصقور الملكية الخاصة بالسيدة بياتريث دى سوابيا طبقًا لرأى مارتنث كافيرو، كما ترى الباحثة المذكورة أن السقف يرجع إلى عصر ألفونسو العاشر الذى قام برعاية بعض الأعمال المهمة التى جرت على هذا الدير، الأمر الذى يتسق تمامًا مع سقف آخر فى الدير نفسه به عقود ذات أصول موحدية وعقود أخرى مفصصة منحوتة فى قاعدة السقف arrocabe (٥).

دير لاس أويلجاس ببرغش:

١- مصلى أسونثيون:

أمر ألفونسو الثامن وزوجته السيدة ليونور ببناء هذا الدير عام ١١٨٤م وهو دير أُهدىَ إلى جماعة ثيستر Cister عام ١١٩٩م، وكان يطلق عليه فى بداية الأمر دير

عذراء لارجلا delaRegla ثم دير لاس أويلجاس بعد ذلك. وقد امتلأ هذا الدير بالكثير من المنشآت القوطية (ق ١٣) التى تنسب إلى فرناندو الثالث وتتمثل أبرزها فى الكنيسة ومقر الإقامة الذى يطلق عليه مسمى سان فرناندو، كما لايزال مصلى أسونثيون قائمًا حتى اليوم (لوحة مجمعة ٣٧-٣٨) ضمن دائرة ما يطلق عليه Claustrillas، والمصلى عبارة عن مبنى يتسم بأن شكله الخارجى متواضع له حوائط من الدبش (لوحة مجمعة ٣٩، ١) غير أن هذا يتناقض مع الداخل الذى يتسم بثراء زخرفى رائع ذى أسلوب موحدى، حيث نرى قبة ذات أوتار فى نمط متطور وكأنها طبق نجمى مكون من ثمانية أطراف، ونموذج هذه القبة نجده فى الطابق السادس لمنارة الكتبية، ونراه مكررًا أيضًا فى برج حصن بيُينا وفى العقد الكبير المتعدد الخطوط ذى المفتاح المفصص والمسقط الرأسى (لوحة مجمعة ٣٩، ٢، ٣). وتقوم قاعدة القبة على إفريز أملس، وهذا أمر معهود فى مثل هذا الصنف من القباب الإشبيلية الصغيرة المشطوفة، وهذا الإفريز به أربع مناطق انتقال مشطوفة أيضًا ومصحوبة بعقد بسيط متعدد الخطوط ذى طابع موحدى مرسوم على الواجهات. أما صدر المصلى فنرى به كوّتين (طاقتين) فى الجزء السفلى ولهما عقود ذات سبعة فصوص من الآجر عند المدخل وهى ذات طابع طليطلى (لوحة مجمعة ٣٨، ٥). وبالنسبة لما يمكن أن نعتبره مدخلاً للمصلى، وكأنه بائكة نجد ثلاث قباب صغيرة مستطيلة المخطط وهى قباب مقرنصات بها أطباق نجمية من ثمانية أطراف داخل أشكال مثمنة، أما الزوايا ففيها مناطق انتقال مشطوفة arista (لوحة مجمعة ٣٨، ٢، ٣) ولا شك أن كل هذا صورة طبق الأصل لما هو موجود فى مفاتيح قباب المقرنصات الموحدية فى مسجد الكتبية بمراكش. ونجد إلى جوار إحدى القباب الصغيرة الكائنة أحد مداخل صحن البرتقال بإشبيلية (أواخر ق ١٢) أن مفاتيح قباب برغش هى الأمثلة الوحيدة على قباب المقرنصات خلال النصف الثانى من ذلك القرن.

نُلاحظ البصمة الموحدية واضحة على المصلى من خلال العقود ذات الخطوط المنحنية وذات الخطاطيف المدمجة بها والمفتاح الذى على شكل زهرة (لوحة مجمعة

٣٨، ٤-١) إضافة إلى ذلك العقد الكبير المتعدد الخطوط فى المدخل، غير أنه هذه المرة ذو زوايا حادة وتجعيدات تحل محل الزوايا القائمة التقليدية، ويوجد فى المفتاح ثلاثة فصوص منتصبة ذات مسقط رأسى، وهذا أمر معهود فى الفن الموحدى الإشبيلى (نوافذ الخيرالدا والعقد المركزى فى بائكة صحن الجص بقصر إشبيلية) وكذلك فى الفصوص الرأسية ذات الأطراف المزهرة والعقود ذات الفصوص الثلاثة والتجعيدات، وتشير هذه المفاتيح المزهرة إلى ظهور عقد من الصنف نفسه الذى نجده فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى عقد المقرنصات بمنزل أبى مالك برندة. وإضافة إلى هذه الوحدات الزخرفية، التى لا يُلاحظ بعضها فى مسار الفن الموحدى، يمكن أن نضيف عقد أحد أضلاع البائكة (لوحة مجمعة ٣٨، ٤) حيث هو عقد مفصص (سبعة فصوص) مرتبطة بفصوص عقد آخر الأمر الذى يوحى لنا بوجود عقد مسنن على شاكلة عقود الجعفرية، وفوق هذا العقد نجد مجموعتين من المعينات، إحداهما معينات معمارية ذات تجعيدات تم توليفها مع معينات من السعفات الملساء مثل تلك التى رأيناها فى الخيرالدا. والسعفات ذات خطوط غائرة عند الأطراف تقليداً للسعفات الموجودة فى بطن عقد بوابة الغفران بإشبيلية، وعند منبت توريقات المعينات نشهد، ربما لأول مرة فى عمل فنى إسلامى، وجود يد تقبض على غصن فى الجزء السفلى من الناحية اليمنى، وقد شهدنا هذا النمط فى وزرات مرسومة فى "الكاستيخو" بمرسية، هذه اليد، التى لا يتفق الباحثون على أصولها العربية، نجدها بقوة فى الزخارف الجصية الطليطلية خلال القرن الرابع عشر بما فى ذلك زخارف المصلى الملكى بقرطبة وقصر إشبيلية ثم انتقلت إلى الفن الناصرى (محمد الخامس) (وبالتحديد فى صالة الشقيقتين وواجهة بينادور الملكة) وفى "منزل الراهبات بغرناطة". واستناداً إلى مجموعتى المعينات المتراكبة فى الوحدة الزخرفية الجصية التى نتحدث عنها يمكن القول بأننا نشهد جسراً يمتد بينها أى بين هذا النمط الزخرفى للخيرالدا وبين الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية بالحمراء. يجب أن نضع هذا الفن الذى يمكن النظر إليه ببساطة على أنه "ميل للموحدية" تجسد فى مقارّ الإقامة خلال

النصف الأول من القرن الثالث عشر، ضمن تنويعات الفنى الموحدى فى أوجه فى إشبيلية خلال الربع الأخير من القرن الثانى عشر، من خلال ما شهدناه فى الكثير من المآذن والمساجد. ومن هنا فإن المصلى البرغشى - طبقًا لرأى تورس بالباس - يحمل فنًا تم نقله من الأندلس، ومن جانبنا نرى أن أصوله ترجع إلى إشبيلية تحديداً. وخلاصة القول هى أن الزخارف الجصية فى المصلى البرغشى تحمل بعض الظواهر الفنية التى أضيفت إلى الزخرفة الجصية، ولا شك أنها مأخوذة من قصور ومن ساحة الشهداء بقرطبة وصحن الجص بقصر إشبيلية. وهذا التنوع الزخرفى الذى عليه المكان يرجع فى نظرنا إلى أنه أقيم فى منطقة بعيدة عن قلب عاصمة الموحدين ولابد أنه أقيم ليكون قبة ملكية، ولا شك أن ألفونسو الثامن كان شديد الإعجاب بالفن الموحدى الذى يمارسه مناوئوه الذين سيتعرضون للهزيمة على يده بعد قليل (١٢١٢م) فى واقعة العقاب LasnavasdeTolosa، وقد رعى الملك بناء هذا القصر على الطراز الإسلامى لكن لم يصلنا منه إلا هذه القطعة وهى القبة على شاكلة قبة أخرى معروفة باسم القبة الذهبية فى قصر ألفونسو الحادى عشر فى torديسياس وهى قبة ملكية أخرى شيدت على يد عرفاء مدجنين، وتتفق تحليلاتنا مع ما نشهده فى توى Tuy (Pontepedra) من "قصر كأنه قصر جديد لسليمان، شيده ألفونسو الثامن بجوار الدير". وعلى القدر نفسه هناك مصلى بيلين بطليطلة وهو عبارة عن قبة أميرية أكثر منها مصلى وربما ترجع إلى الفن خلال عصر المأمون للأسلوب الذى هى عليه.

٢- الزخارف الجصية فى صحن دير سان فرناندو:

يختلف الأسلوب الخاص بالزخارف الجصية التى تغطى الأقبية القوطية المشيدة من الآجر فى مقر الإقامة بدير سان فرناندو المجاور للكنيسة، وقد اكتشف هذه الزخارف فريق يعمل تحت إشراف خوسيه لويس مونتى بردى، وقام لويس منديث بيدال بنشر بحث عنها لأول مرة، ثم تلا ذلك بحث آخر أكثر تفصيلاً نشره تورّس

بالباس، وفيما يتعلق بالتأريخ لهذا الأسلوب نجد أن بالباس يرجعه فى دراسة أولية إلى عصر الملك فرناندو الثالث (أى بين عام ١٢٣٠م و ١٢٦٠م)، وأضاف أن هذا الملك ربما أمر باستقدام فنانين مسلمين إلى برغش، ويشاركه فى هذا الرأى هنرى تراس، غير أنه بعد ذلك رأى أن الأسلوب يرجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر وربما قبل ذلك بقليل. هذه الزخارف الجصية تتسم بالتنوع فى وحداتها التى تتسم بالثراء الفريد المعهود فى العصر المرابطى، وهو أسلوب يتناقض مع الأسلوب الموحدى الذى شهدناه فى مصلى أسونثيون، وبذلك نشهد التناقض واضحًا فالطبيعى أن يشهد الدير عملية الانتقال التقليدية من الفن المرابطى إلى الموحدى، أضف إلى ما سبق نموذجًا آخر - من الناحية الزمنية - نراه فى الزخارف الجصية فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة أو فى مسجد توزور التونسى، وهى أعمال ذات طابع مرابطى ومن أوليات الأعمال التى تم تنفيذها فى فترة متأخرة من حكم الموحدين، أى خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر. وابتداءً يمكن القول بأن السعفة المدببة الشائعة فى بينو إيرموسو وفى مقر الإقامة البرغشى هى نفسها، إذ نراها مصحوبة بالحلقات بين كل ورقتين ولا شك أنها ذات طابع مرابطى، غير أنها مصحوبة أيضًا بذلك الخط الغائر الذى نراه فى الحواف السفلى وهذا سمة من سمات السعفة الموحدية، وهى السعفة نفسها التى نشدها فى الزخارف الطليطلية الأولى فى القصر الأسقفى وفى سانتا كلارا لاريال، ثم بعد ذلك نرى سعفات المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا.

ومن هذه الأمثلة يبدو واضحًا للعيان أن الزخارف الجصية الأندلسية ظلت خلال الفترة من نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر تتسم بأنها فن يقوم على الثراء الزخرفى المرابطى الذى لا يتوافق مع التوجه التقشفى الذى عليه الفن الموحدى، وهذا الاتجاه الأول هو الذى فرض نفسه من خلال الممارسة باستخدام الجص فى جغرافية أخرى وأخذ فى طريقه كل ما وجدوه من وحدات زخرفية، غير أننا يجب ألا ننظر إلى الأمر على أنه نوع من الرّد المناهض للفن الموحدى وخاصة عندما نضع فى الحسبان

أن الجص بمرونتــه مــادة قــابلة لأى جــديد أو قــديم، كل ذلك فى إطار واسع يضم مـدارس أو ورشـًا ثابتـة أو متنقلة من الصـعب السـيطرة على مسـارهـا. وكـان الفن الموحـدى المتـقشف موضـة عارضـة قـابلة للتطبيق على نوعـية مـعينة من الزخـارف الجصية لأن المخطـطات المعـمارية فى حـد ذاتها تؤكد وجـود مـرونة وتطـور خـلاّق لا حدود له لدرجـة أن "الميل إلى الموحـدية" (ق ١٣) تلقى موروثًا ونقطة انطلاق فى آن هى الفن النـاصرى والفن المدجن، وفى هذا السـياق نجد زخـارف مقـر الإقامـة بدير لاس أويلجاس إحدى بنات المدرسة الإسلامية الأندلسية ذات التكوين المهجّن سواء كان مرابطيا أو موحديا، وأخذت البعد "الطبيعى" فى طليطلة قبل أن تبدأ فى الدير البرغشى. وهنا نقول إن الورش التى كانت قائمة خلال بداية القرن الثالث عشر كانت تستعرض - عن غير عمد - إمكانياتها ومعارضـها الفنية المرابطية والموحدية التى انتهت إلى تشابك فيما بينها من خـلال أيدى هؤلاء العرفاء، وهـنا نتسـاءل: هل حدث ذلك لأن العرفاء الأندلسيين الذين كانوا يعملون تحت إمرة فرناندو الثالث وجدوا فى الجغرافية المسيحية حقلاً مهيأ ليقوموا بإبداعاتهم الفنية بمعزل عن الموضـة السائدة التى فرضـها الموحـدون على المدن المطلة على نهر الوادى الكبير؟ ما هو السبب فى إعادة إحياء الفن المرابطى خلال القرن الثالث عشر؟ لا شك أن هذا الفن لم يكن قد توارى بالكامل خلال ذلك القرن، ولنقل إن عرفـاء الجص من أهل إقليم الأندلس قرروا العودة إلى الماضى والسباحة ضد التيار وتركوا الباب مفتوحًا للماضى وأساليبه خلال القـرن الرابع عشر وخـاصـة فى إشبيلية، وهناك تسـاؤل آخر حول الزخـارف الجصية البرغشية وهو: هل هـى تعبير عن ذلك الفن الذى كـان يطبق خـفـية داخل القصـور الأندلسية خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر مثلما هو الحال فى قصـر بينو إيرمـوسـو فى شـاطبـة؟ أين خـرج كل هذا التنوع وكل هذه الحـيوية التى نراها فى الزخارف النباتية والهندسية والأشكال الحيوانية التى نراها فى مقر الإقامة البرغشى؟ ولنفترض أن كل مدرسة وورشة تأخذ المسار الذى رسمته لنفسها فكيف

يمكن لنا معشر الأكاديميين دراسة وحدة الأسلوب خلال القرن الثالث عشر الذى يبدو أن غرناطة هى القائدة فيه؟ إننا لا نضع انتشار "الميل إلى الموحدية" موضع جدل وهو اتجاه تم تطبيقه، فى أماكن مختلفة حسب المسار الذى أخذته كل ورشة.

وإذا ما رجعنا إلى دراسة الزخارف الجصية فى مقر الإقامة بدير لاس أويلجاس لوجدنا أن الزخارف الهندسية هى الأكثر شيوعًا واتفقنا على تصنيفها إلى أربعة هى A,B,C, فى أول مرحلة، ثم D فى مرحلة لاحقة وهى المتعلقة بالربع الأخير من القرن الثالث. وقلنا إن هناك قطعًا تنسب للأسلوب A وهى التى تضم عقودًا مفصصة ومتعددة الخطوط متشابكة (لوحة مجمعة ٤٠: ٢، ٣، ٤، ٥، ٦ و ٤١: ١٠، ١٢) وإليها تضاف معينات بها إبزيمات (لوحة مجمعة ٤١: ٩) وبعض الأشكال الأخرى التى تبدو وكأنها قرون النماء (لوحة مجمعة ٤٢: ١٥). أما الأسلوب B فهو خاص بتلك الزخارف الجصية التى هى عبارة عن ميداليات أو أشكال أسطوانية منفردة (لوحة مجمعة ٤٠: ١) وكذلك هناك أشكال أسطوانية وميداليات مفصصة معقودة ببعضها من خلال دوائر (لوحة مجمعة ٤١: ٨-٢، ١١، لوحة مجمعة ٤٢: ١٦). وهنا نتساءل عن درجة تأثير هذه الأشكال الأسطوانية واتخاذها كعنصر زخرفى فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا. وإذا ما انتقلنا إلى الأسلوب C لوجدنا وحدات زخرفية جصية أقل جودة وثراء وتسيطر عليها وحدة زخرفية هى الطبق النجمى (لوحة مجمعة ٤٣: (A,B,C,D) وربما أضيفت هذه الوحدة إلى الأسلوبين السابقين A,B لاحقًا. ونصل فى نهاية المطاف إلى الأسلوب D الذى يعود إلى الربع الأخير من القرن الثالث عشر (لوحة مجمعة ٤٣: ٢، ٣) - مصلى سانتياجو - وشكل ٤ من دهليز مقر الإقامة). ومن الوحدات الجديرة بالذكر فى هذا السياق الزخارف الجصية فى مصلى "السلبادور" (المخلّص) (لوحة مجمعة ٤٢: ١٧) حيث نجد وحدات زخرفية هندسية مستطيلة، أطرافها عبارة عن أطباق نجمية، وتضم هذه الوحدات نقوشًا كتابية كوفية، كما نجد فى طبلات عقد المدخل ما يشبه العقود ذات السعفات والتجعدات المتشابكة

والوحدات الزخرفية النباتية فى المحور المركزى (لوحة مجمعة ٤٠: ٨-١). وجاء كل هذا فى أسلوب مهجن يجمع بين المرابطى والموحدى، وقد خلف تعاقب العديد من عرفاء زخرفة الجص على المكان (ابتداء من نهاية القرن الثانى عشر وحتى الربع الأخير من الرابع عشر) مجموعة من البصمات الزخرفية يراها بعض الباحثين نقطة ضوء مهمة ويراها البعض غير ذلك خاصة عندما نتابع وندرس الجزازات الزخرفية الجصية التى نقوم بدراستها خلال القرن الأخير.

هناك الكثير من التفاصيل الزخرفية للأسلوبين A,B نبرز منها القطعة ١-A، و ٨ ضمن اللوحة المجمعة رقم ٤٠، كما نبرز ذلك الشريط Cفى القطعة رقم ١٦ من شكل ٤٢، وكذلك الوحدة الزخرفية النباتية D التى تذكرنا بوحدات زخرفية سابقة، نجد بعضها فى السقف المدهون لمسجد القيروان (ق ١١) (A) وكذلك أخرى مدهونة على الزخارف الجصية الموحدية فى ساحة الشهداء بقرطبة (B) وهى التى عادت للظهور مرة أخرى فى القرن الرابع عشر بعد بعض التحولات فى المعبد اليهودى الترانستو بطليطلة. أضف إلى ما سبق، وجود مسبحة من الحلقات سواء كانت تحمل نقطة فى المركز أم لا، وهذه وحدة تكررت كثيراً فى الزخرفة الجصية فى قصر بينو إيرموسو بشاطبة وهى زخارف انتقلت من الجص إلى منتجات الحرير الجميلة التى خرجت من الأنوال الإسبانية الإسلامية والعربية والمدجنة أو العكس، ولايزال بعضها محفوظاً حتى اليوم فى دير لاس أويلجاس. هناك أشرطة الأكانتوس (لوحة مجمعة ٤١: ١٠) وسلاسل من الأشرطة المتموّجة (لوحة مجمعة ٤٢: ٢) كما تكررت فى زخارف جصية أندلسية (ق ١٣)، وفى الزخارف فى أوندا نجد ثمار الأناناس المتعانقة بواسطة سعفتين ذواتى الأوراق المزدوجة (لوحة مجمعة ٤١: ٨-١). كما لعبت النقوش الكتابية العربية المائلة دورا مهما، وتحمل العبارات المعهودة، التى تتحدث عن السعادة والازدهار، فى حواف الأشكال الأسطوانية (لوحة مجمعة ٤٠: ١)، كما تكررت فى كنيسة سان رومان بطليطلة وعلى الجص فى مرسية (القصر الصغير) ثم نراها قد

أصبحت بصمة مميزة فى الزخارف الطليطلية، نجد أيضًا النقوش الكتابية الكوفية المزهرة من الطراز المرابطى الموحدى فى أفاريز الوحدات الزخرفية الجصية، وخلفيتها سعفات مدببة وزهيرات من خمس أو ست بتلات (لوحة مجمعة ٤١: ١٤)، أما فى العُقَد التى تربط بعض الوحدات الأسطوانية (لوحة مجمعة ٤٢: ١٦) (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية) نجد أنماطًا كتابية كوفية مهمة ذات طابع مرابطى محض إحداها لفظة البركة والأخرى تحمل ما معناه الله حسبى وهى كلها صورة طبق الأصل من مسجد القرويين، وهذا ما لم يلحظه أوكانيا خيمنث ذلك الحصيف المتخصص فى النقوش الكتابية الرجل الذى أثر على نظرية تورس بالباس حول الزخارف الجصية فى برغش استنادًا إلى النقوش الكتابية وأن هذه الزخارف هى عمل مستورد من عرفاء الأندلس. وهذا النقش الكتابى الكوفى هو النمط نفسه الذى نجده فى القصر الأسقفى بطليطلة (لوحة مجمعة ٣٤: A,B) وبه عبارات اليُمْن والشكر لله الشديدة التكرار فى الزخارف الطليطلية اللاحقة (انظر فصلى النقوش الكتابية).

ويعتبر الأسلوب C (لوحة مجمعة ٤٣: A,B,C,D) أقل جودة فنية وثراء، وبه مجموعة من الوحدات الزخرفية الهندسية، ومنها (A) من قبة الباروديين بمراكش، والوزرات المدهونة فى "الكاستيخو" بمرسية ودير سانتا كلارا لاريال بطليطلة، كذلك هناك (B) وهى وحدة غير مسبوقة لكنها تذكرنا بالفسيفساء البيزنطية أو المسيحية الإسبانية فى أوائل عهدها ومن ذلك نجدها فى الكوديا **Alcudia** فى أليكانتى، والوحدة C هى عبارة عن أشكال سداسية أى نجمات من ستة وأطباق نجمية من ستة أطراف حيث نجدها فى تشبيكات المسجد المرابطى فى تلمسان (١١٣٦م) والنمط الأولى لهذه الوحدة كان قد بدأ فى مسجد ابن طولون بالقاهرة، وقام فلورى برسم الوحدة، كما نجدها فى محراب السيدة رقيّة (ق ١٢) وقد نقلت هذه القطعة لتكون ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (استنادًا إلى صورة عن كروزويل)،

نعثر عليها أيضًا فى تشبيكة بمسجد سيدى أبى الحسن فى تلمسان (١٢٩٦م) (لوحة مجمعة ٤٧: ٧)، ولها فى آماكن أخرى تنويعات على الجص خلال القرن الرابع عشر، D هذه الوحدة سوف تكون صورة طبق الأصل، تخرج عن القواعد المتبعة، نجدها فى أبواب غرفة المقدسات القديمة بدير لاس أويلجاس (ق ١١، ١٢).

أشرنا سلفًا إلى أن الأسلوب D له تأثير على دهليز مقر الإقامة وعلى مصلى سانتياجو (لوحة مجمعة ٤٣: ٢، ٣، ٤، ٥)، أما الشكل (٢) فنجده فى مصلى سانتياجو وهو صورة للنمط رقم (١) بمسجد تازا، كما نراه أيضًا فى منزل العملاق برندة، والشكل رقم (٣) نجده أيضًا فى المصلى نفسه حيث شهدناه فى العقد الجنزى لضريح فرناندو جوديل بكاتدرائية طليطلة، (٤) من دهليز مقر الإقامة فى دير سان فرناندو، ونجده أيضًا فى ذلك العقد الطليطلى وفى العقد الجنزى لوبوس فرناندى فى دير كونثبثيون فرانثيسكا بطليطلة، (٦) نجده فى مصلى سانتياجو مع نماذج سابقة له فى القرويين وفى مسجد تازا (٥). ومن النظرة العامة على الأساليب الأربعة المستخدمة فى الزخارف الجصية نخلص إلى أن نقطة الانطلاق والأيدى العاملة كان مصدرها طليطلة آخذين فى الحسبان فى هذا المقام التواريخ والجوانب الأسلوبية رغم أنها كانت فى بداية الأمر أندلسية وذات تأهيل مرابطى، وعلى هذا يمكن القول بأن بدايات الفن المدجن فى هذه المدينة قد انتقلت إلى أراضى برغش وأفاد منها الدير المذكور وكذا الكنيسة الأوسبتال دى سانتياجو، وقد درسها أيضًا تورس بالباس ووجد فى تيجانها الشعارات النبيلة نفسها والسعفات المدببة التى نراها فى مقر الإقامة بدير سان فرناندو. ويضم الشكل ٤٣ الوحدات ٨ و ٩ (مرسومة) تُنسب إلى كمرات مدهونة فى دير لاس أويلجاس.

الأشكال الحيوانية Zoomorfos فى الزخارف الجصية ببرغش:

لم يغب عن نظر العرفاء المتخصصين فى الزخارف الجصية ببرغش الأشكال التى توجد فى الأيقونات وهى أشكال كان يتم تجنبها فى الفن المرومن Romanico

والفن الإسلامى، وقد انتقلت هذه الأشكال فى الوحدات الفنية الأسطوانية الشكل وفى الميداليات المفصصة (الأسلوب A) وفى بعض أجزاء الوحدات الهندسية من الأسلوب B، وإذا ما أردنا إلقاء نظرة على تنويعات هذه الأشكال لوجدنا أنه إضافة إلى الحصن الشعار هناك الطواويس والنسور وأزواج الأسود متواجهة مع وجود جذع لغصن فى الوسط أو شجرة الحياة، وتبدو هذه الوحدات جميعها كأنها تضم جميع أنواع الحيوانات المتوحشة التى تنسب إلى العالم الفنى الإسلامى أو المسيحى، وهذه صورة لم تكن معهودة حتى ذلك الحين، كما أن لها أصداءها الواسعة فيما بعد فى الزخارف الجصية الطليطلية، ومن المعروف أن هذا الصنف من الوحدات الزخرفية لم يكن كثير الشيوع فى القصور الإسلامية، وهنا يمكن القول بأن هذا الصنف من الوحدات الزخرفية بدأ فى مدينة الزهراء حيث نجده منقوشًا على الكتل الحجرية ثم انتقل بشكل ضئيل إلى الزخارف الجصية فى الجعفرية وفى بالاجير والعضادات الطليطلية بقصر المأمون والزخارف الجصية (ق ١١) فى ساحة الشهداء بقرطبة والزخارف الجصية فى مرسية (ق ١٢)، وهذا يدل على أن تلك الوحدات المعمارية فى مقارّ الإقامة الإسلامية كانت مألوفة وتسير فى خط مواز مع الأيقونات التى نجدها فى العاج والمنسوجات والتى نلاحظ ظهور أغلبها فى الزخارف الجصية فى برغش. ويظهر فى تلك الزخارف أنماط من النسور والطواويس والغزلان والحيوان الأسطورى grifo (نصف صقر – من أعلى – ونصف أسد) والأسود، لكننا لا نجد أبدًا أشكالاً آدمية. وفى هذا المقام نجد الزخارف الجصية فى برغش تحترم الموروث الإسلامى احترامًا بليغًا سواء كان مشرقيا أو مغربيا. ومع ذلك نجد بعض الأقمشة الإسبانية خلال تلك الفترة وقد حادت عن الطريق المرسوم مثلما نجده فى تلك القطعة الخاصة ببرناردو كالبو أسقف بيش حيث نجد جلجامش يصارع أسدين (لوحة مجمعة ٤٧: ١)، كما نراه قد انتقل إلى بعض الكتل الخشبية الطليطلية التى ترجع إلى الفترة نفسها (لوحة مجمعة ٤٧: ٣) وفى شاطبة نجده فى حوضها الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر وفى بعض القطع الخشبية الفاطمية ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

وواقع الأمر هو أن الزخارف الجصية البرغشية تضم الكثير من الأشكال الحيوانية التى نجدها فى الفن الإسلامى بما فيها من بصمات ذات طابع مشرقى من حيث الحركة والشكل والوضع وهى أشكال أتت إلى الأندلس عن طريق الفنون الصغيرة، وإذا ما كان لنا أن نذكر مثالاً فإننا نجده فى الأشكال التى فى برغش وقد اخترنا منها أربعة أشكال حيوانية دون أن نأخذ فى الاعتبار المادة التى نفذت عليها.

لوحة مجمعة ٤٤ : الطاووس:

(٧، ٨) دير لاس أويلجاس، A فسيفساء رومانى فى متحف الباردو بتونس، (B) رومانى بيزنطى من سوسة، (C) كتلة حجرية بيزنطية أو مسيحية قديمة أعيد استخدامها فى حوائط المسجد الجامع بصفاقس، (١) قطعة من الرخام فى سان ماركوس فى فينيسيا (ق ١٠)، (٢) قطعة قماش إسبانية إسلامية محفوظة فى المتحف البريطانى، (٣) قطعة قماش من الحرير (إسبانية إسلامية – ق ١٢) فى سان سانتواريو بطولوز، (٤) صندوق من العاج من بمبلونة، (٤-١) حوض من شاطبة (ق ١١)، استامبات من الطين، فى متحف الحمراء (ق ١٣)، (٦) من أخشاب سقف فى باليرمو (ق ١٢)، (٨-١) تاج عمود فى كنيسة سانتا ماريا دى مونتورو (قرطبة) ق ١٣، ١٤، (٩) تاج فى كاتدرائية بلاسنثيا، (١٠) نمط من الطواويس فى الزخارف الجصية الطليطلية (ق ١٤).

لوحة مجمعة ٤٥ (نسور) :

١٠، ١٢: دير لاس أويلجاس حيث نجد صقراً فى المواجهة وصقراً يفترس حيواناً من ذوى الأربع، (١) بيزنطى (أ. جرابار)، (٢) صندوق عاج بمبلونة، ٣، ٤، ٥، ٩: من قطع أخشاب فاطمية بالقاهرة (ق ١١)، (٥) صندوق سان فيلكس، جيرونة

(ق ١١، ١٢)، ٦: من سقف باليرمو (ق ١٢)، (٨) قطعة عاج إسبانية إسلامية، ١١، ١٢: من زخرفة جصية فى القصر المدجن لبدرو الأول بقصر إشبيلية (ق ١٤)، (١٤) من كمرة سقف من الخشب مدهونة فى الكاتدرائية القديمة بسلمنقة (ق ١٢، ١٣)، (١٤-١): دهان فى كنيسة سان رومانى بطليطلة (٢٧، ١٢)، (١٥): حوض من شاطبة (ق ١١). غزلان: نجد بعض الغزلان ذات القرون فى الزخارف الجصية بدير سان فرناندو وهو شكل يطابق تمامًا ذلك الذى وجدناه فى القوارض الخشبية الطليطلية (لوحة مجمعة ٤٧: ٣، (X) ، ١٦: عاج: علبة من مجموعة الكونتيسة بيج Beague، ١٧: من قطعة عاج فى متحف فيكتوريا وألبرت، ١٨: قطعة من الجص من دهليز قصر توردیسیاس المدجن (ق ١٤). الحمام: لا يظهر على ما يبدو فى الزخارف الجصية فى برغش (مقر الإقامة)، ١٩: قطعة رخام ترجع إلى القرن الحادى عشر فى قصور طليطلة، (٢٠): رسم على كمرة طليطلية (متحف قطالونيا، ق ١٣)، الأشكال المهجنة: نجدها منفصلة، وفى تزاوج مع الأغصان النباتية فى مركز مقر الإقامة ببرغش (لوحة مجمعة ٤٠: ٢، ٤، ٦)، نجد الرقاب وقد تشابكت فى رسم فى سقف كاتدرائية ترويل المدجنة (ق ١٣)، (٢٣): من زخرفة جصية فى قصر كوريل دى لوس أخوس المدجن (بلنسية - ق ١٥)، ٢٣: زخرفة جصية فى سانتا ماريا دى إيسكاس (طليطلة) ق ١٤، (٢٤): كمرة من الخشبة - فن مدجن - من الكاتدرائية القديمة بسلمنقة (ق ١٢، ١٣)، (٤٥): استامبات مهجنة من الطين ظهرت فى تطيلة.

لوحة مجمعة ٤٦ : الجريفوس (نصف نسر - علوى - ونصف أسد) :

(٣١) زوج من هذا الصنف حيث يلاحظ أن الرأس يتجه إلى الخلف (الزخارف الجصية فى لاس أويلجاس)، ٢٩: قطعة قمارش من موروثات سانتا لبيراتا (كاتدرائية سيجوينثا) (ق ١٢). الأسود: (٣٠) أزواج من الأسود تدور برءوسها نحو الخلف مع وجود غصن أو شجرة الحياة فى الزخارف الجصية فى لاس أويلجاس. وتضم اللوحة

المجمعة ٤٧: ٢ قطعة من النسيج من تابوت ماريا ألمينار بدير لاس أويلجاس ببرغش، وهى قطعة تم تصنيفها بأنها موحدية ترجع إلى القرن الثالث عشر، (٣٢): زخارف جصية فى دهليز قصر مدجن فى توردیسیاس (ق ١٤). أشكال حيوانية تدور رءوسها إلى الخلف بطريقة عنيفة على الطريقة المشرقية. (٣)، (٣-١)، ٤، (٤-١)، (٦) وقد فرض هذا النمط نفسه على الأشكال الحيوانية الإسبانية الإسلامية بما فى ذلك الزخارف الجصية فى دير لاس أويلجاس (٧)، (٨)، (صفر)، (١): وهو جزء من زلعة بها استامبات (طليطلة ق ١١-١٢)، (٢-٣ ورسيو بوردوى): استامبا من ميورقة (٥) قطعة من الرخام (ق ١١ طليطلة)، (٣-٣) استامبا من زلعة فى ويلبة، ٨-١: من زلعة من الحمراء زالت من الوجود، (٨-٢): من زخارف جصية مدجنة من قصر بدرو الأول بقصر إشبيلية، (٨-٣): رسم نجده فى صالة العدل وبهو الأسود بالحمراء، (٨٩) سيراميك من الحمراء ق ١٣-١٤، (١٠) قطعة من النسيج الإسبانى، الإسلامى، (١١) صندوق من العاج من سيلوس (ق ١١)، ١١-١ (قطعة من الخشب من الكاتدرائية القديمة بسلمنقة (ق ١٢-١٣)، (١١-٢): تابوت Sarcofago من الكنيسة الصغيرة المسماة ثيسنيروس (بلنسية)، (١٢): قنديل إسلامى من مجموعة جومث مورينو (ق ١٠-١١)، ١٣ رخام قرطبى (ق ١٠-١١)، ١٤ من حاجز مستعرب فى كنيسة سان ميجل دى إسكالادا، (١٥): صندوق من طرطوشة، (١٦) قطعة نسيج من دير لاس أويلجاس (ق ١٢-١٣)، (١٧) رسم مُرَوْمن romanico، (١٩) استامبات فى كارتوخا دى غرناطة، (٢٠) دهان فى الحمراء (ق ١٤)، ٢٢، ٢٣، ٢٤ من زخارف جصية فى قصر آل قرطبة، وإستجة (ق ١٤)، (٢٥)، ٢٦، ٢٨: من زليج فى مانيسس وفى باترنا.

لوحة مجمعة ٤٧ : منوعات:

أسطوانات لا مركزية يضم أغلبها ما يشبه المسبحة ونقوشاً كتابية عربية فى الإطار المحيط وهى ما يطلق عليه فى المصطلحات الشائع فى العصور الوسطى

Pallianotata وهى ترجع إلى ق ١١ و ١٢ و ١٣، وقد أشار الإدريسى إلى تلك الأنماط التى جرى تصنيعها فى ألميرية، ولابد أنها كانت نموذجًا يحتذى للأسلوب B على الزخارف الجصية فى تورديسياس، ومن الأمثلة البارزة فى هذا المقام ١، ٢ حيث يرجع الأول إلى ملبس للقديس برناردو كالبو Dalmatica أسقف فيش (ق ١٢) وربما ترجع إلى العصر المرابطى، وقد سبق أن شهدنا أن الأشكال الأسطوانية المذكورة تضم تكرارًا لشخصية جلجامش الموروثة عن التراث الفارسى حيث نراه يصارع أسدين. أما القطعة النسجية رقم (٢) فهى من غطاء تابوت ماريا دى ألمينا - والمحفوظ فى لاس أويلجاس، حيث نلاحظ أزواج الأسود وقد أدارت رأسها إلى الخلف، وفى الشريط المحيط بالأسطوانة نرى نقوشًا كتابية كوفية فيها عبارات تشير إلى أن الدوام لله. كما نرى فى لاس أويلجاس مخدّة برينجيلا التى درسها جومث مورينو، حيث بها أسطوانات محاطة بأسطوانات صغيرة وبها عبارة هى جزء من الشهادتين "لا إله إلا الله"، (٣): عوارض خشبية مدجنة عثر عليها فى منزل قريب من معبد الترانستو اليهودى فى طليطلة طبقًا لدراسة قام بها جونثاليث سيمانكاس، وهى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر نظرًا لوجه الشبه - أسلوبيًا - الذى نراه بين الأشكال الحيوانية بها وبين تلك التى نجدها على الزخارف الجصية الأسلوب (B) فى دير لاس أويلجاس، وهنا نرى مجموعة من الحيوانات التى تنسب إلى عائلات مختلفة وهى تتخذ أوضاعًا عدوانية أو هجومية وتحمل بصمات الأسلوب المتكامل المطبق على التوريقات التى ترجع إلى ق ١٢، ١٣ مثل الزهور التى نراها فى الفراغات. ويلاحظ أن الشخصية المحورية هى جلجامش على قطعة نسجية، سبق الحديث عنها، خاصة بأسقف فيش Vich، وتكررت هذه المشاهد المكونة من مجموعة من الحيوانات على العوارض الخشبية المدجنة ق ١٤، (٤، ٥).

ويلاحظ أن تكوين الأشكال ذات الروح على شكل إنسان توجد فى نقوش كتابية كوفية جميلة، حيث نراها فى إفريز طويل من الجص فى قصر الأساقفة فى قونقة

الذى سوف نقوم بدراسته بعد قليل، ومن هنا يمكن القول بأن الأشكال الآدمية بدأ ظهورها فى المسيحية ضمن الزخارف المعمارية ذات الأشكال الحية، وهى المرحلة الأولى فى الفن المدجن التى نرى بلوغها الذروة فى الزخارف الجصية خلال القرن الرابع عشر، حيث يلاحظ تضاؤل الأشكال الحية الموروثة عن الفن الإسلامى لتفسح الطريق لظهور أشكال جديدة وسرديات مقدسة أو دنيوية تستند على الكتب وعلى قصص الفرسان فى ذلك العصر.

القصر الأسقفى فى قونقة (لوحة مجمعة ٤٨) :

كانت قونقة الإسلامية (ق ١١) تابعة لأحد ملوك الطوائف بطليطلة وكانت بها ورشة شهيرة للمشغولات العاجية حيث خرجت منها صناديق عاجية بها زخارف موروثة من عصر الخلافة فى قرطبة، وقد عُثِر فى المدينة على بعض الدراهم التى تحمل اسم "القادر" آخر ملوك الطوائف فى طليطلة، وفى عام ١١٧٧م غزاها ألفونسو الثامن وحصنها بأسوار منيعة وأبراج لايزال البعض منها قائمًا حتى اليوم، أما المسجد فمن المعتاد أن يكون مكانه الكاتدرائية القوطية المشيدة من الكتل الحجرية التى ترجع إلى (١١٩٦م - ١٢٠٨م) طبقًا لتورس بالباس، حيث استند فى رأيه على أن الملك ألفونسو الثامن تبرع للكاتدرائية (١١٩٩م - ١٢١١م)، وإلى جوار المبنى شيدت مبانٍ الأساقفة، وربما جاء ذلك بناء على مبادرة من رودريجو خيمنث دى رادا، حيث أقيم القصر الأسقفى، وفى هذه المرة تم تكليف عرفاء مدجنين بعملية البناء والزخرفة، وربما كان هؤلاء هم أنفسهم الذين كانوا يعملون فى القصر الأسقفى بطليطلة الذى شيد بدوره إلى جوار الكاتدرائية تحت رعاية ذلك الأسقف.

ولم يصلنا من قصر قونقة المذكور (ق ١٣) إلا الصالون الكبير (٤٠, ٢٤×٧٠, ٧م) وكان له على ما يبدو صحن أو مقر إقامة ملحق به، ويقع الصالون

فى الطرف الشرقى للمقر الأسقفى، وربما كان مربع المخطط ومائلاً قليلاً عن مخطط الكاتدرائية (١: الصالون القديم، ٢ الصالون الذى يرجع إلى القرن الخامس عشر) ومع مرور القرون (حتى القرن السادس عشر) تم تزويد القصر بصالات وصحون وكان لأبرزها سقف مستو (الفرج) من الطراز الموريسكى إضافة إلى بعض الزخارف الجصية المدجنة، وإذا ما تناولنا الصالون القديم لوجدنا أنه ربما كان مخصصاً لاجتماعات الأساقفة وقد تبقى على أحد حوائطه جزء من إفريز طويل عرضه ٤٠ سم، على ارتفاع ١,١٥م من الأرض، وربما كان ذلك الشريط يلف الصالة بكاملها ٢، ٣، ٤ وفوق الأفريز يمكن أن نرى رسوماً تتسم بأنها تخرج بعض الشىء عن المألوف وهى عبارة عن عدة موضوعات تشمل الشعارات والطيور والقديسين وبعض العبارات القوطية، ويوجد فى الإفريز ذى الحواف مساحات مستطيلة أو ما يشبه الكروت ذات الستة أضلاع بها نقوش كتابية عربية كوفية، وكذلك أشكال سداسية معتادة ملساء تماماً. نعود لنرى خلال القرن الرابع عشر أفاريز ذات نقوش كتابية شبيهة بالسابقة لكنها هذه المرة موجودة فى دهليز قصر ألفونسو الحادى عشر الذى أقيم فى تورديسياس، أضف إلى ذلك نماذج أخرى ترجع إلى فترة متأخرة مثل الأخشاب المدهونة التى نراها فى سانتا ماريا دى بثرّيل (بلنسية). وقبل أن ننتقل إلى النقوش الكتابية يجب أن نبرز بعض الدهانات التى أضيفت إلى حواف الإفريز وهى أشكال نباتية ذات الأسلوب "الطبيعى" وكذلك نسر ينقر الأرض وغزلان فى حالة عَدْو وخنازير بريّة، حيث نجد أن بعض هذه الأشكال يرتبط أسلوبياً بما نجده من أشكال مشابهة فى صحن **claustro** فى سان فرناندو دى لاس أويلجاس. أما النقوش فهى ذات سمات كوفية فى تبادل مع أشكال آدمية ذات خطوط سوداء ويلاحظ أن اللون الأحمر هو لون الحروف، وقد جرت دراسة هذه الأخيرة وترجمتها حيث قام مانويل أوكانيا خيمنث بدراستها، ومن جانبى قمت برسمها وتصويرها لنشر دراسة تتعلق بها.

وفحوى النصوص هو الصحة "شكل آدمى" واليُمْن والبركة "شكل آدمى" واليُمْن والبركة والحمد لله "شكل سداسى أملس" واليُمْن والصحة والشرف "شكل آدمى،

والشرف والمجد" واليُمْن والصحة والمُلك لله "شكل آدمي... ويرى السيد أوكانيا أنها أنجزت في الربع الأخير من القرن الثاني عشر، غير أنني أختلف معه وأرى أنها ترجع إلى نهاية القرن المذكور وإلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، حيث كانت أعمال البناء والزخرفة قد بدأت في الكاتدرائية. وقد ألقى ذلك الباحث الخبير في عالم الخط الضوء على أصالة أطراف الحروف الطويلة التي جاءت على شكل شبه دائرة، وسوف نرى في الفصل المخصص للنقوش الكتابية في هذا الكتاب أشكالاً مماثلة في نقوش كتابية على خشب مدهون في دير لاس أويلجاس ببرغش وفي الزخارف الجصية في دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة إضافة إلى النقوش الكتابية في الإفريز الذي يقع تحت سقف كنيسة سانتياجو في ربض تلك المدينة (ق ١٣). وربما كان أبرز شيء نراه عند الخطّاطين في قونقة هو حيوية الخط حيث نرى بعض الحروف وبه (ا) طبق نجمي أو بعض الدوائر التي أضيفت إلى الجزء الأفقي، وهي ذات شكل قديم، ونرى ذلك أيضًا في ترتيب المفردات، وقد تكررت جميع هذه الأنماط بعد ذلك في النقوش الكتابية المدجنة الطليطلية بدءًا بتلك التي ذكرناها في كنيسة سانتياجو بربض المدينة ودهليز قصر توردیسیاس والمنزل المدجن المسمى سان خوان دي بنتنثيا بطليطلة.

ومن بين الملحقات الأخرى للمخطط الثاني (المتأخرة) للقصر الأسقفي نجد صالة (١١,٣٦م× ٤,٩٠م) ولها سقف مستوٍ مدعّم بعوارض خشبية **Jacenas** قوية ومدهونة جميعها إذ عليها عبارات قوطية وعربية وعليها تروس أضيفت إلى الميداليات ذات الفصوص الأربعة لبعض الأساقفة. وهناك أيضًا نعثر على بوابة ذات عقد موتور **Carpanel** ترجع إلى القرن الخامس عشر، ولهذا العقد طبقة من الجص (٥) بها أطباق نجمية من اثني عشر طرفًا غير منتظمة على الإطلاق، ثم أطباق نجمية أخرى أصغر منها لكنها ذات ستة عشر طرفًا وقد أضيفت إلى العضادات، أما البنيقات فعلى الوجه الخارجي لها نشهد تروسًا ملساء بها لفائف وسعفات صغيرة ملساء

وكأننا نشهد فنا يتسم بالإيجاز والاستعجال، نرى أيضاً فى القصر الأسقفى زخارف وكائنات ذات أطراف كأنها مقدمة مركب، ويبدو أنها نُقِلَت من مكان لآخر على مرّ القرون، حيث نرى بعضها وكأنها تنوّه بأنها تنسب إلى القصر القديم.

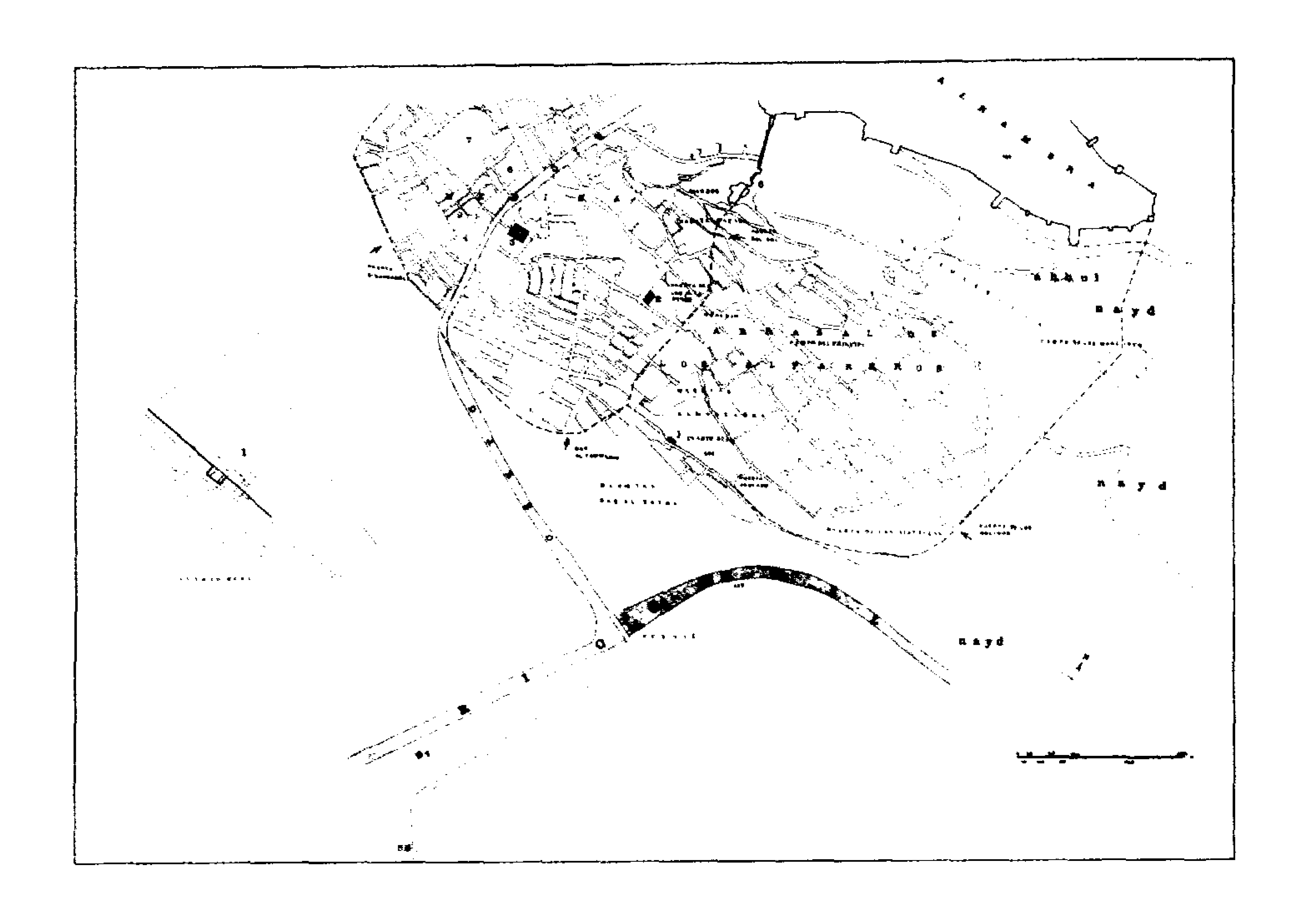
Addenda

وإذا ما كان القصر يرتبط بالغرفة الملكية فى سانتو دومنجو بغرناطة وبالقصور الأولى التى أقيمت فى الحمراء وجنة العريف فإننا نضيف إليها قصراً شيد خلال القرن الثالث عشر يقع خارج قلعة "مينورقة" التى وصفها ابن سعيد المغربى فى كتابه "اختصار القويضة" (ماريا خيسوس روبيرا): البلاط الأدبى لابن سعيد فى مينورقة (ق ١٣) - مجلة مينورقة عام LXXV- المرحلة السابعة ١٩٨٤م.

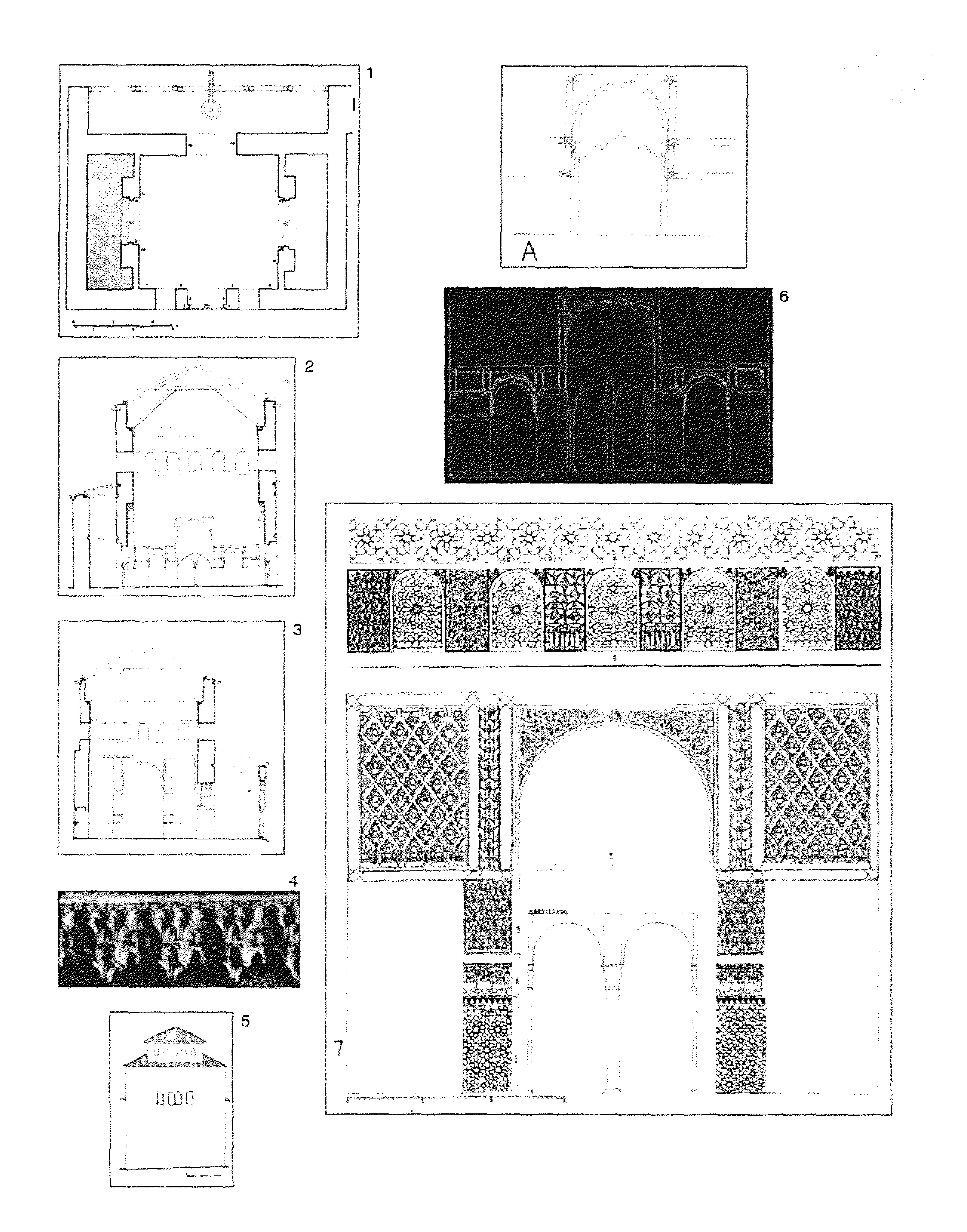
وكان هذا المجلس والقبة (ق ١٣) على شكل حرف T مقلوب وهو المعهود فى القصور الغرناطية التى وصفناها فى هذا الفصل.

الأشكال واللوحات

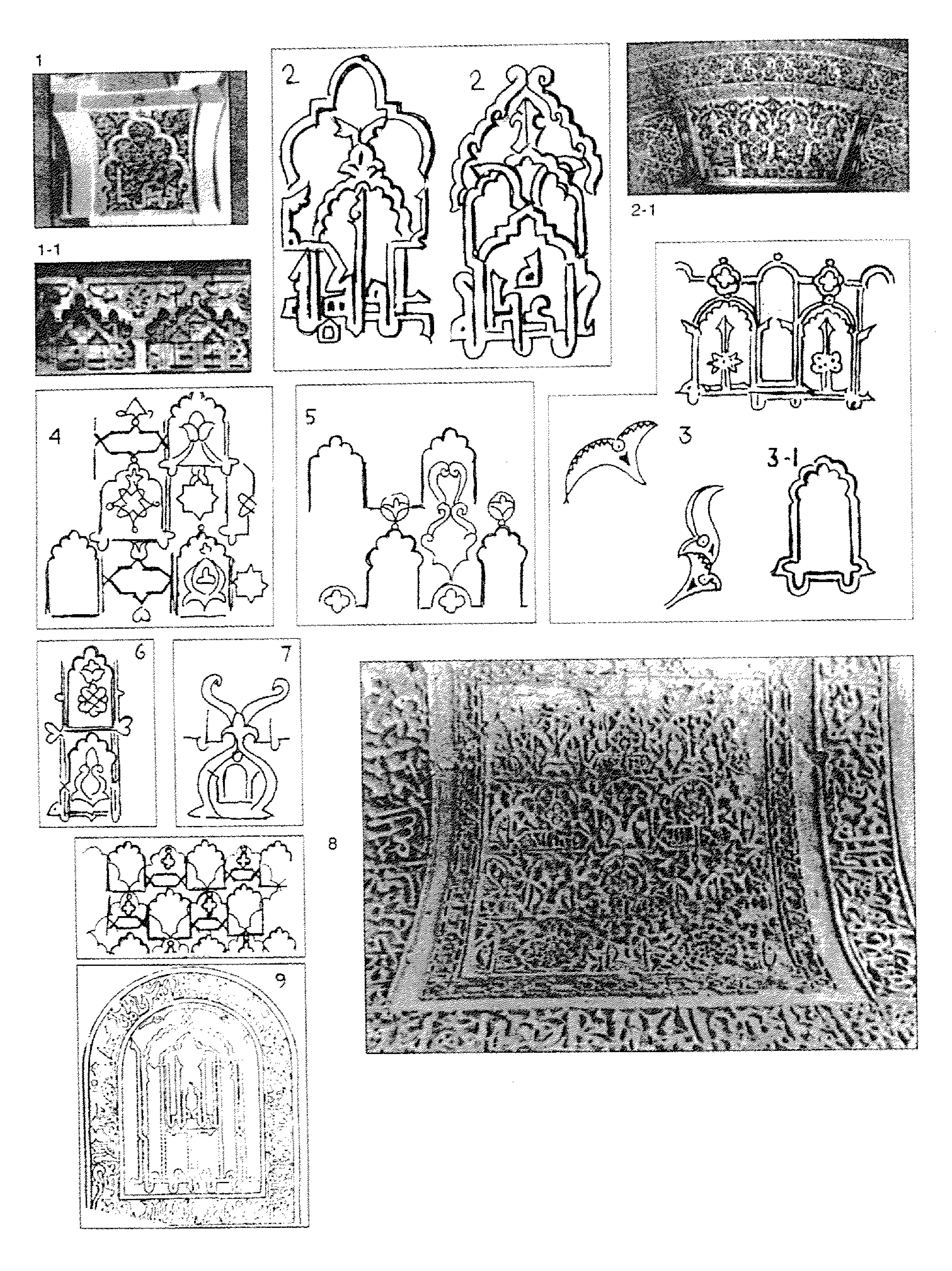
الفصل الرابع



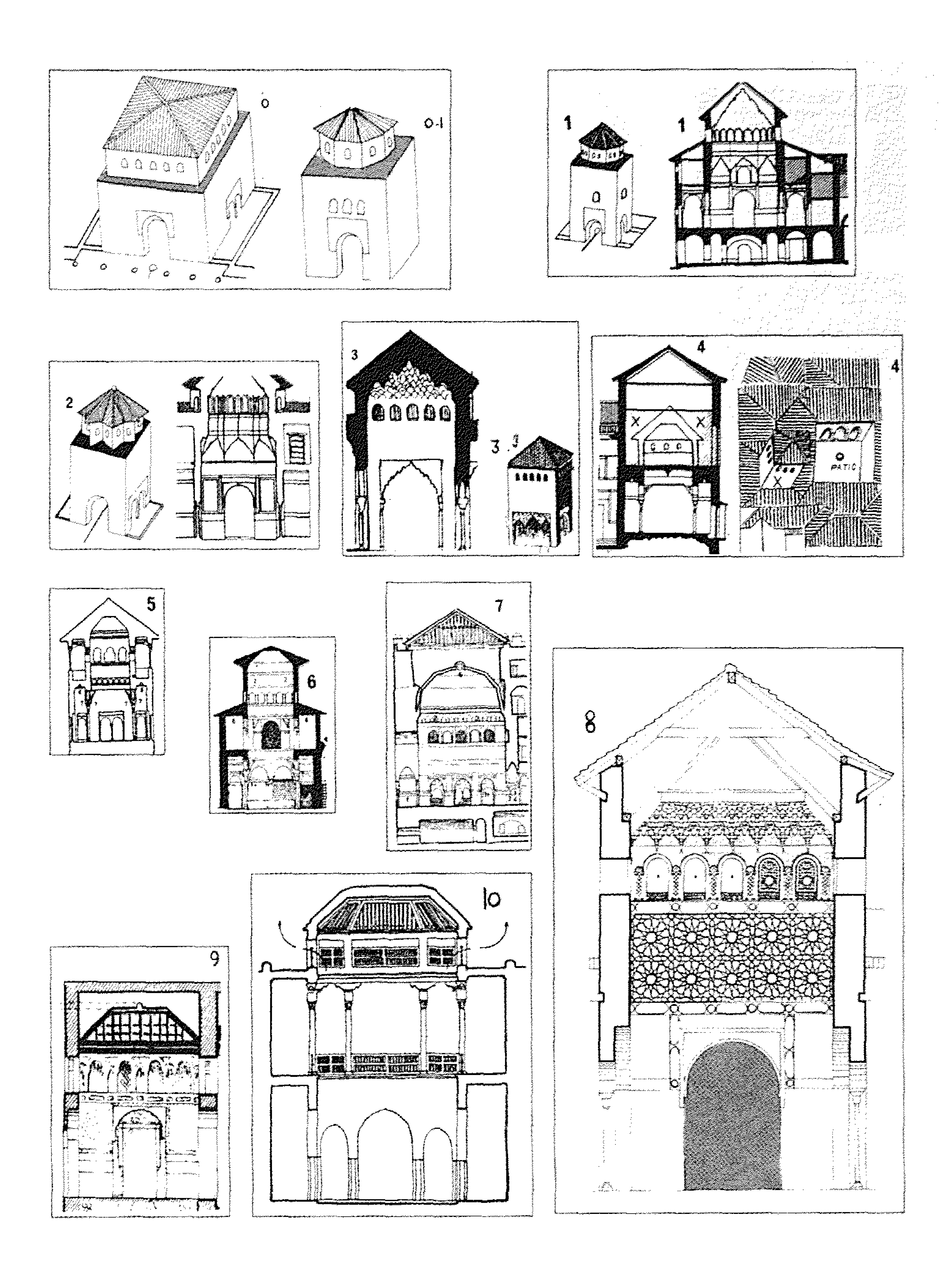
منطقة الإقامة في ريفي الفخّاريين وربض نجد، الحمراء في الجزء العلوى، ١- الغرفة الملكية في سانتو دومنجو ٢- منزل خيرونس ٣- مخزن الفحم ٤- رابطة **Rabita** سان سباستيان ٥- قصر في قصر شنيل ٦- الأبراج برميخاس ٧- المسجد - الكاتدرائية.



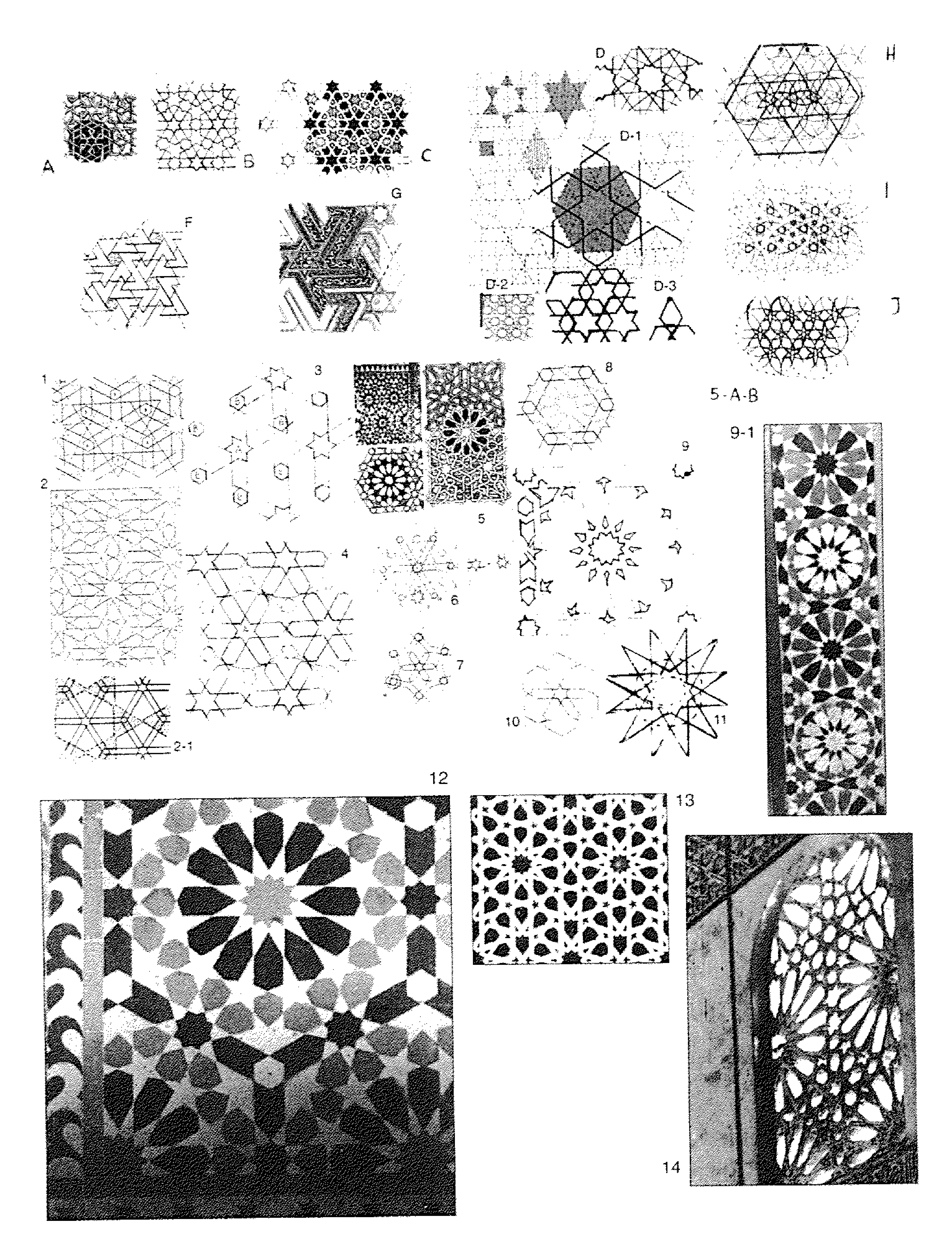
الغرفة الملكية لسانتو دومنحو (غرناطة)



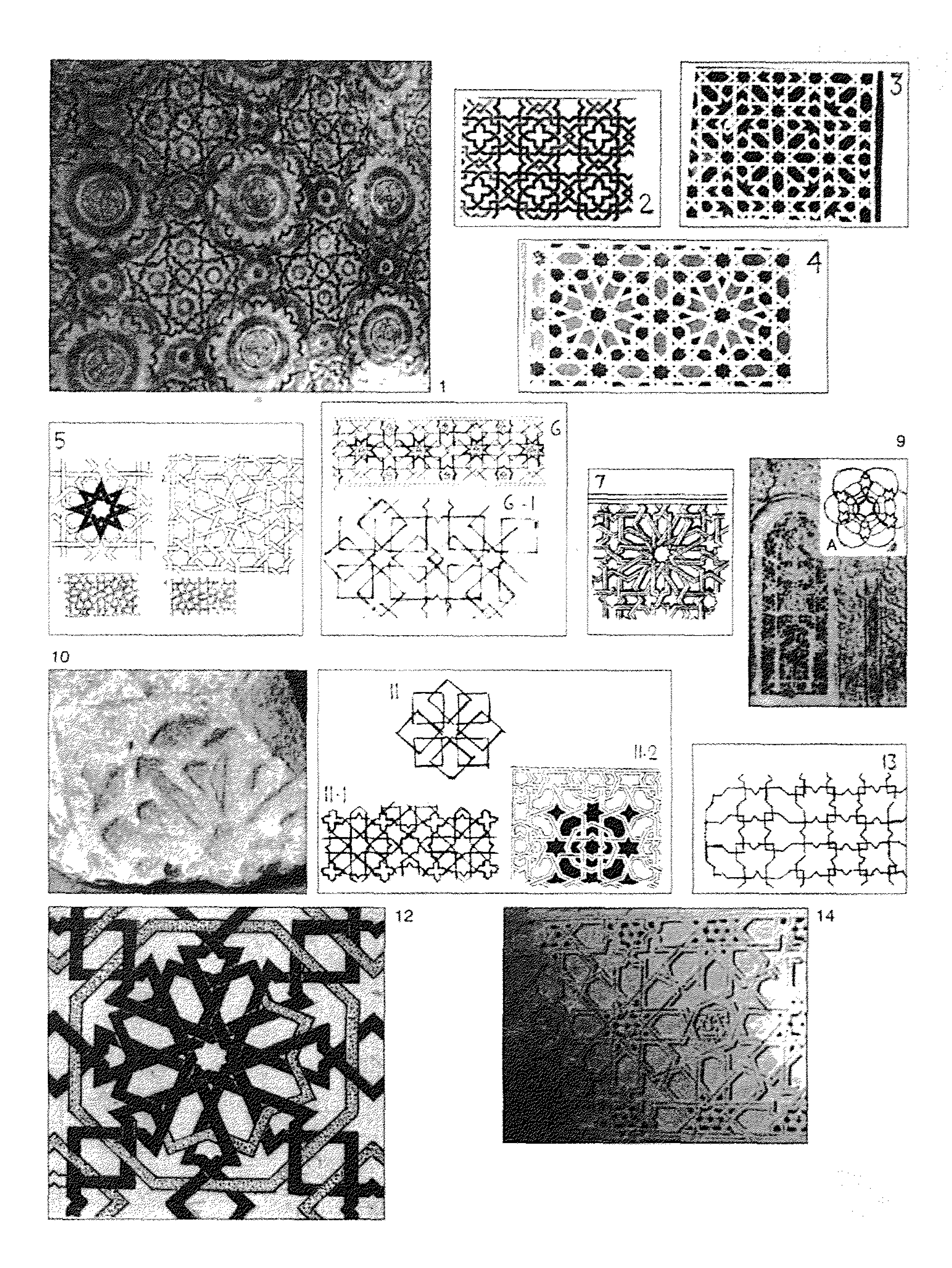
الغرفة الملكية بغرناطة. أصول العقود المخصصة وتطورها فى النقوش الكتابية الكوفية. الأمثلة الأكثر بروزًا



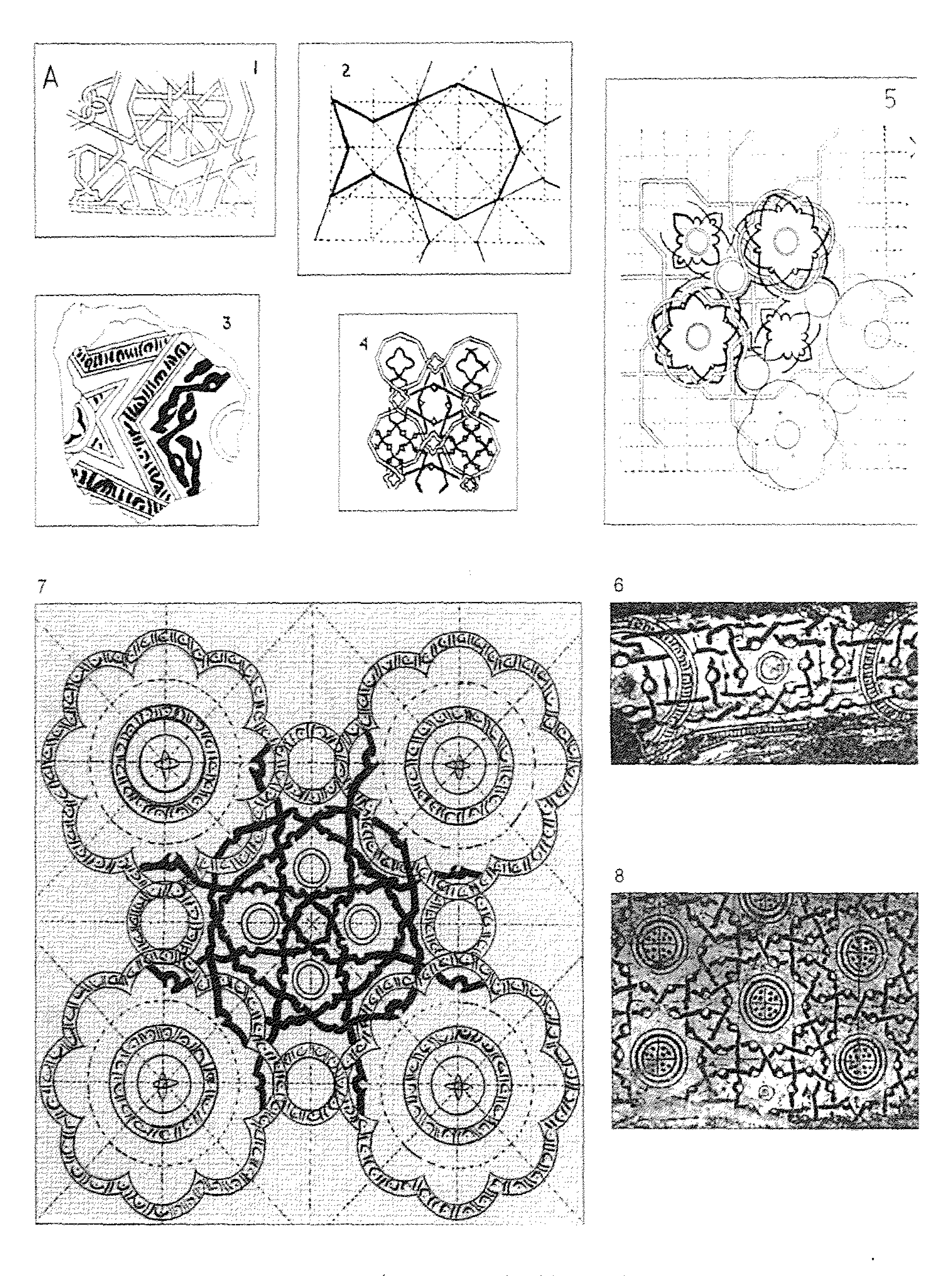
القبة الملكية فى العمارة الإسبانية الإسلامية أو الغرفة الملكية لسانتو دومنجو.



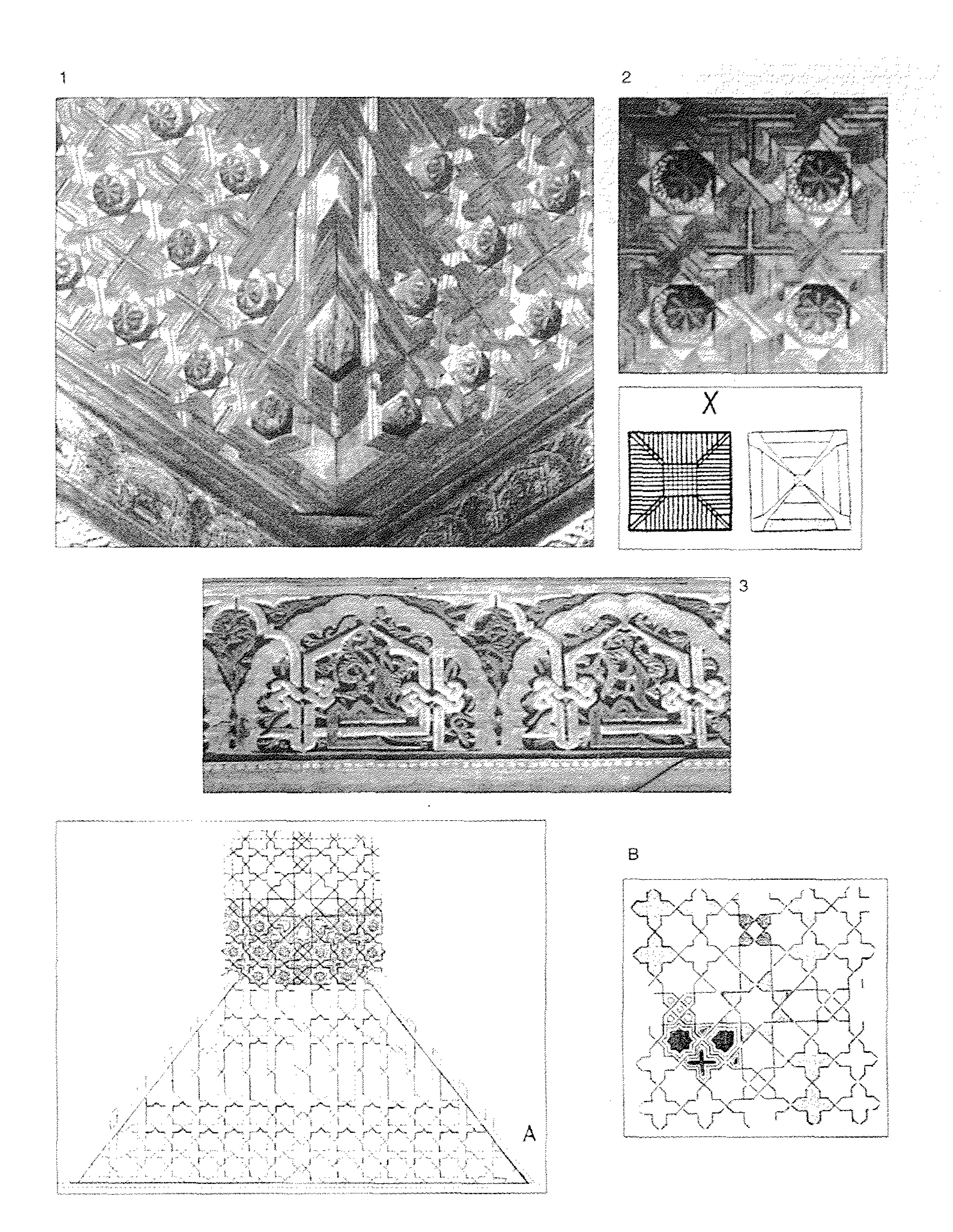
زخرفة هندسة (ق ١٢، ١٣) من ١ إلى ١٣ (الغرفة الملكية لسانتو دومنجو)



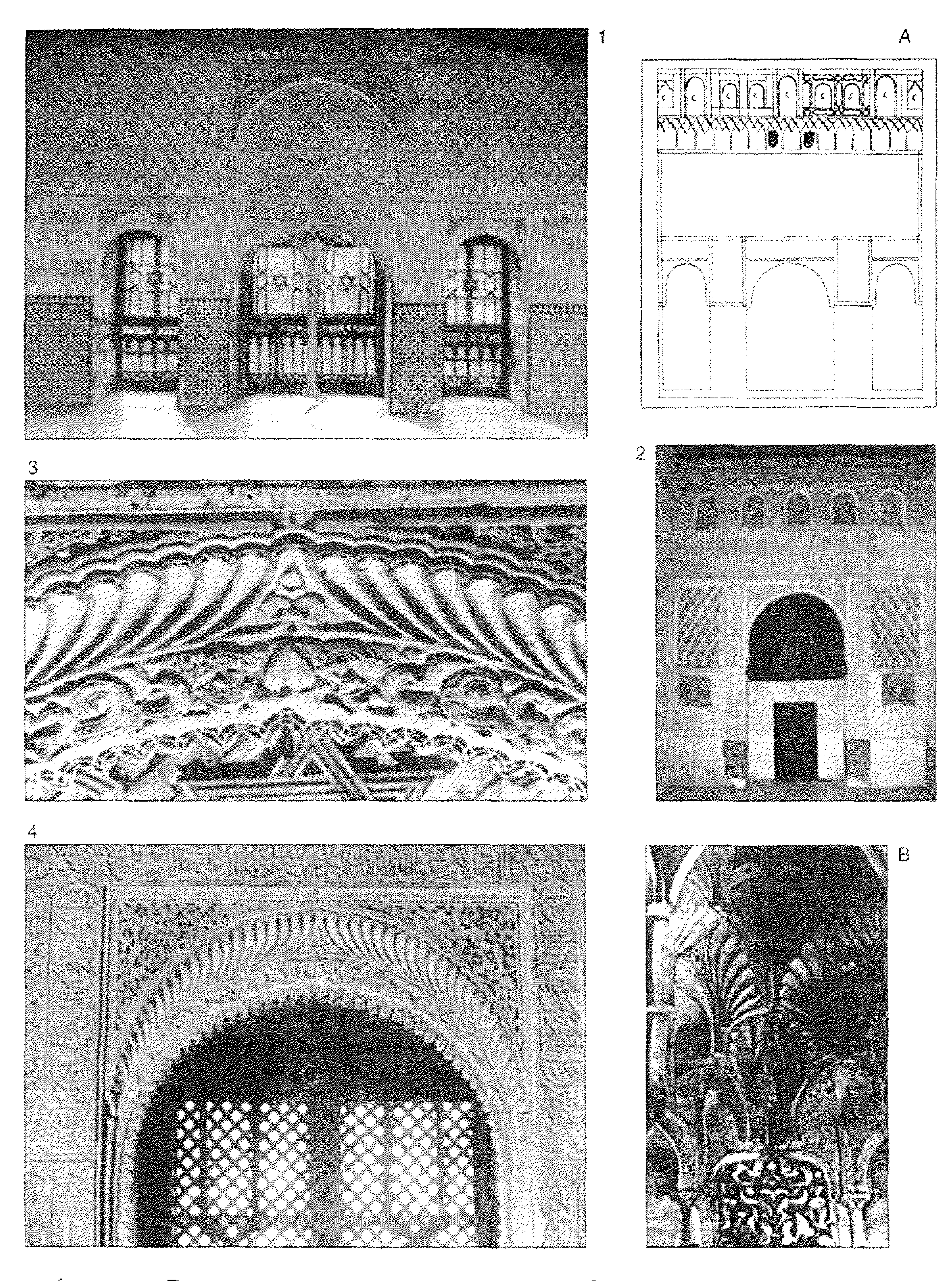
زخرفة هندسة (ق ١٣) ١، ٢، ٣، ٤ (الغرفة الملكية لسانتو دومنجو)



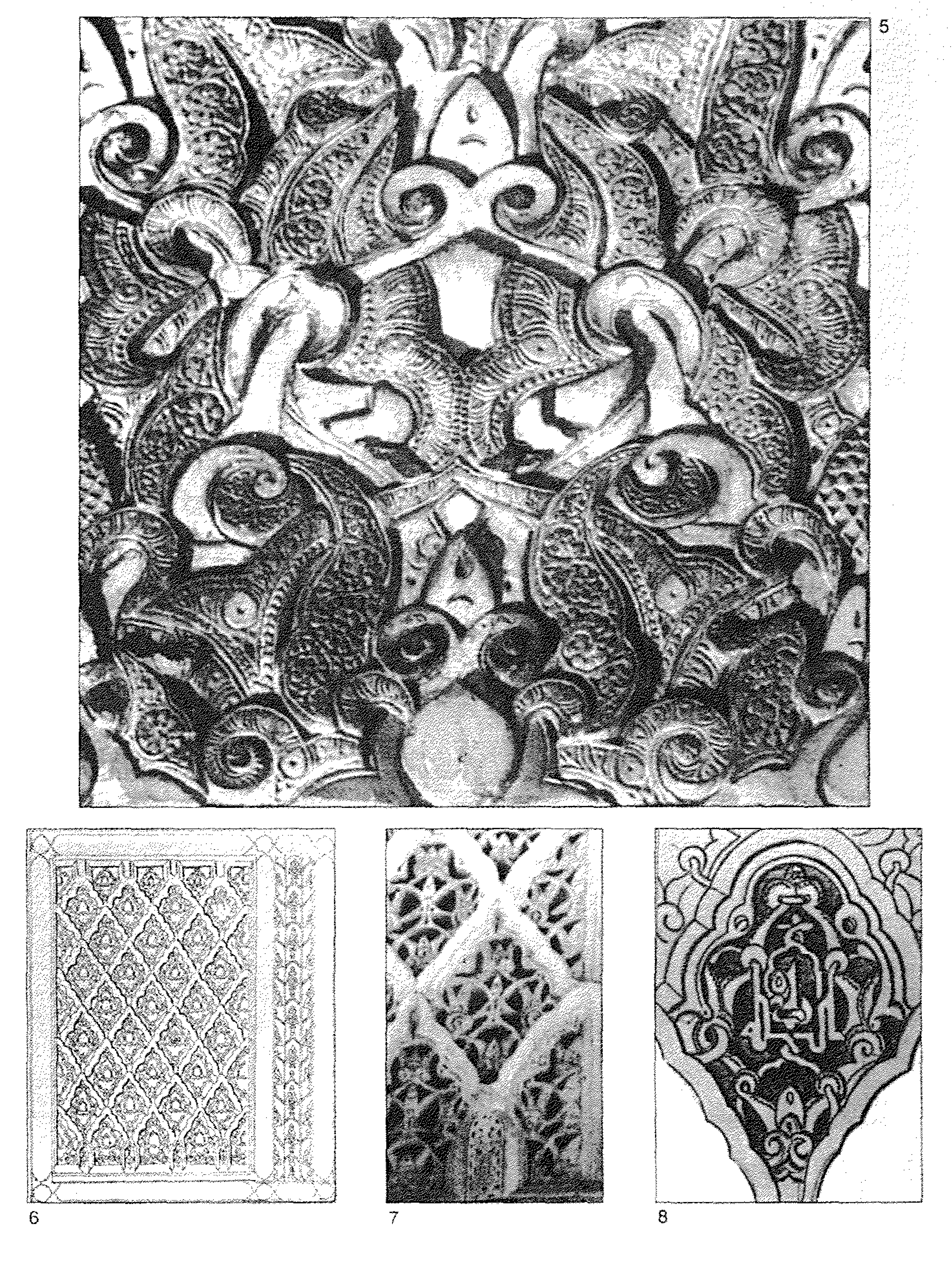
وزرات ذات زخرفة هندسية مدهونة (الغرفة الملكية لسانتو دومنجو)



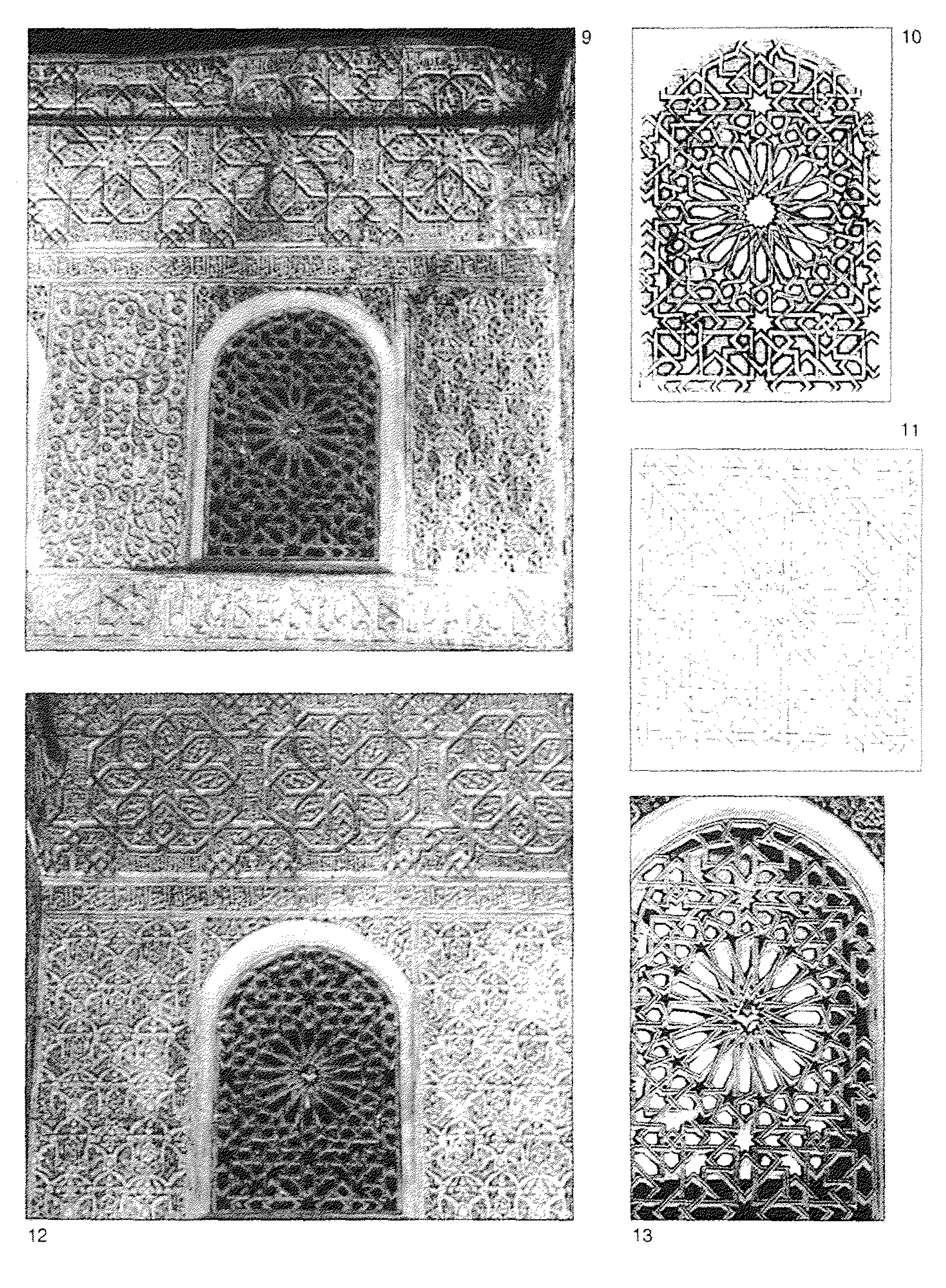
سقف قبة الغرفة الملكية لسانتو دومنجو



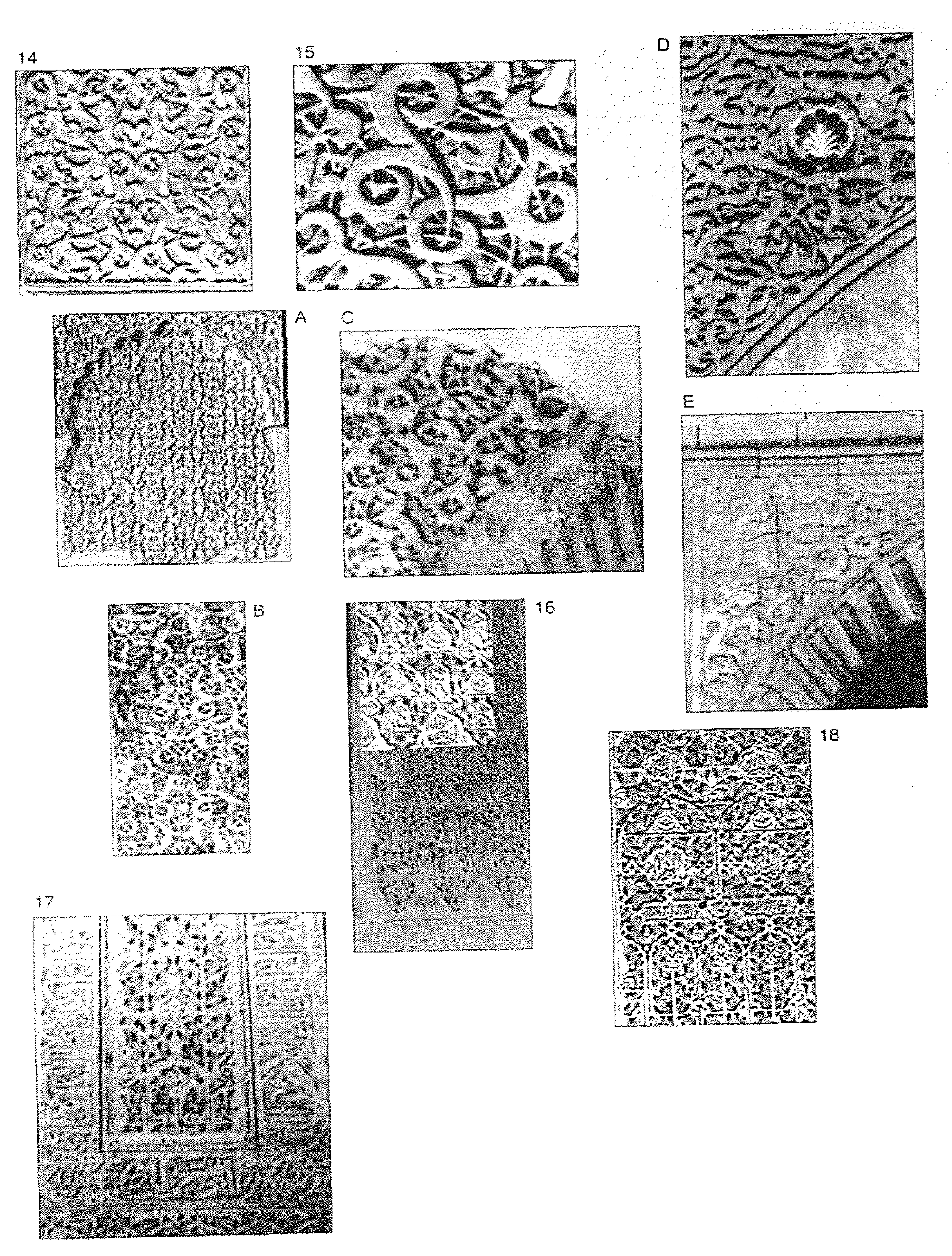
الغرفة الملكية لسانتو دومنجو. توازيات: **A** صالة العدل المدجنة (ق ١٤) بقصر إشبيلية. **B** عقود ذات أعراف من مسجد الكتبية فى مراكش (ق ١٢).



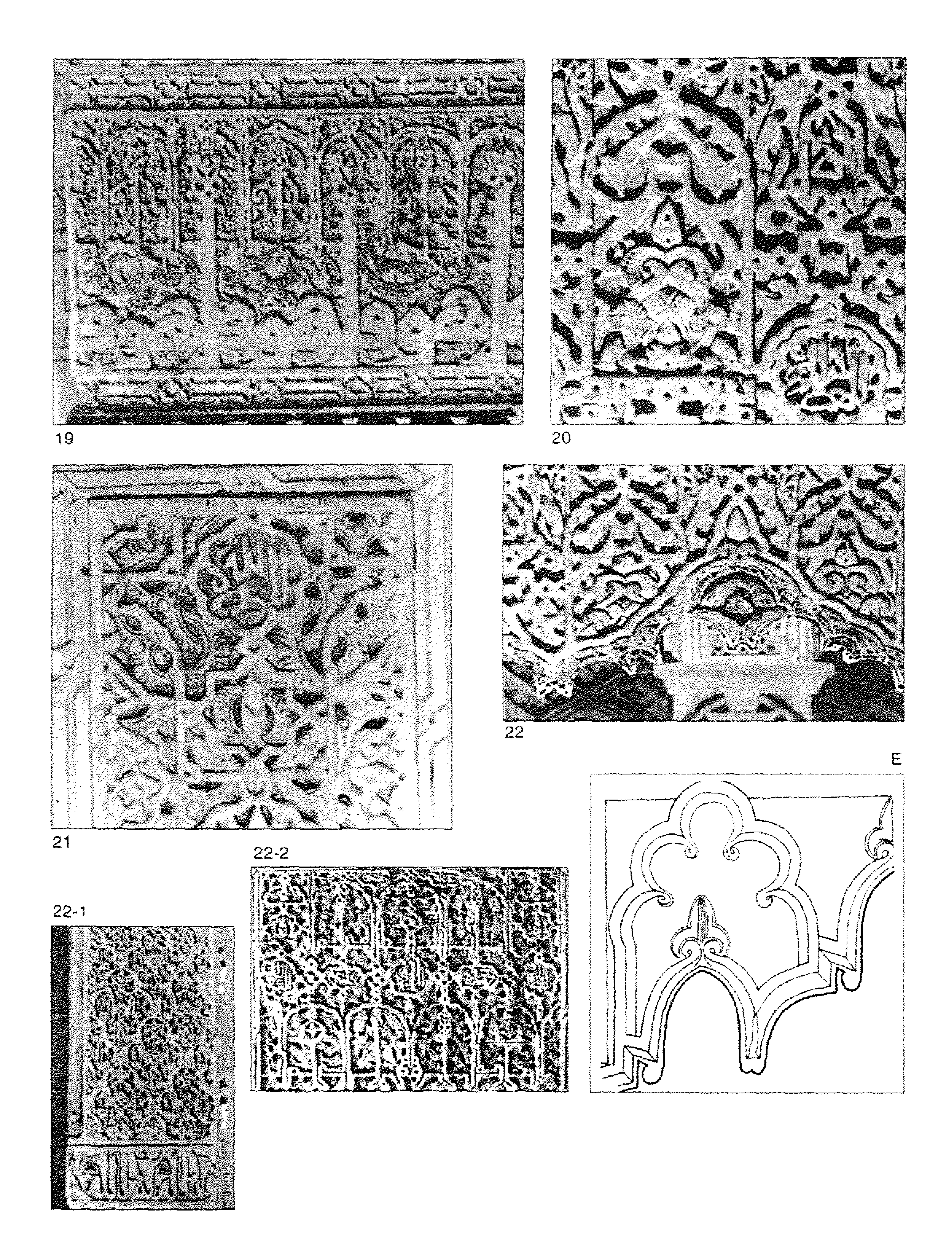
الغرفة الملكية سانتو دومنجو



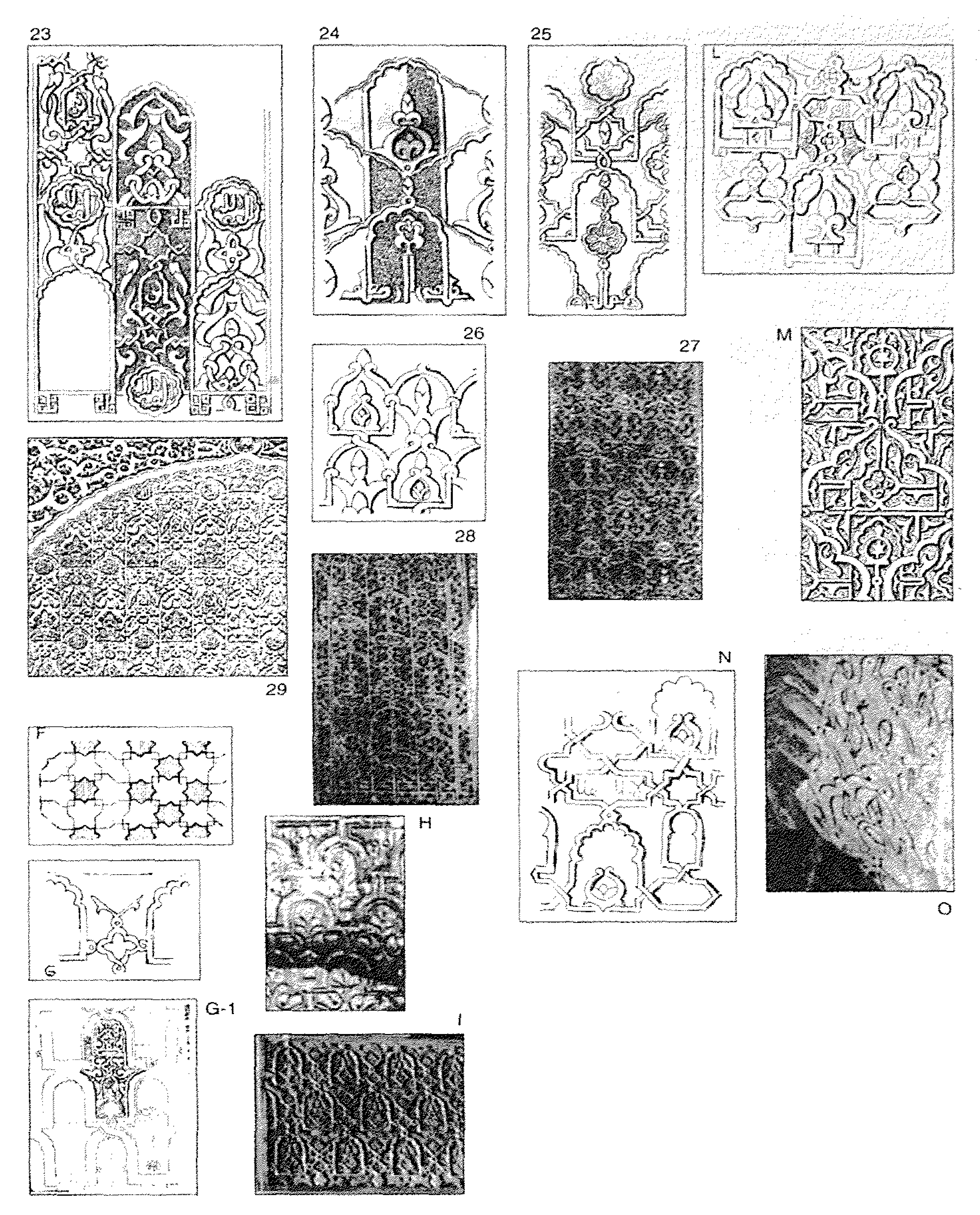
الغرفة الملكية سانتو دومنجو (نوافذ)



الغرفة الملكية سانتو دومنجو (توازيات): **A** جنة العريف، **B** مسجد فينيانا (المرية) (ق ١٣) **C** منزل العملاق برندة (ق ١٣)، **D**: مريسة (١٢٦٠ – ١٢٧٠) شالا **E** الواجهة الخارجية لبوابة النبيذ – قصر الحمراء (ق ١٣)

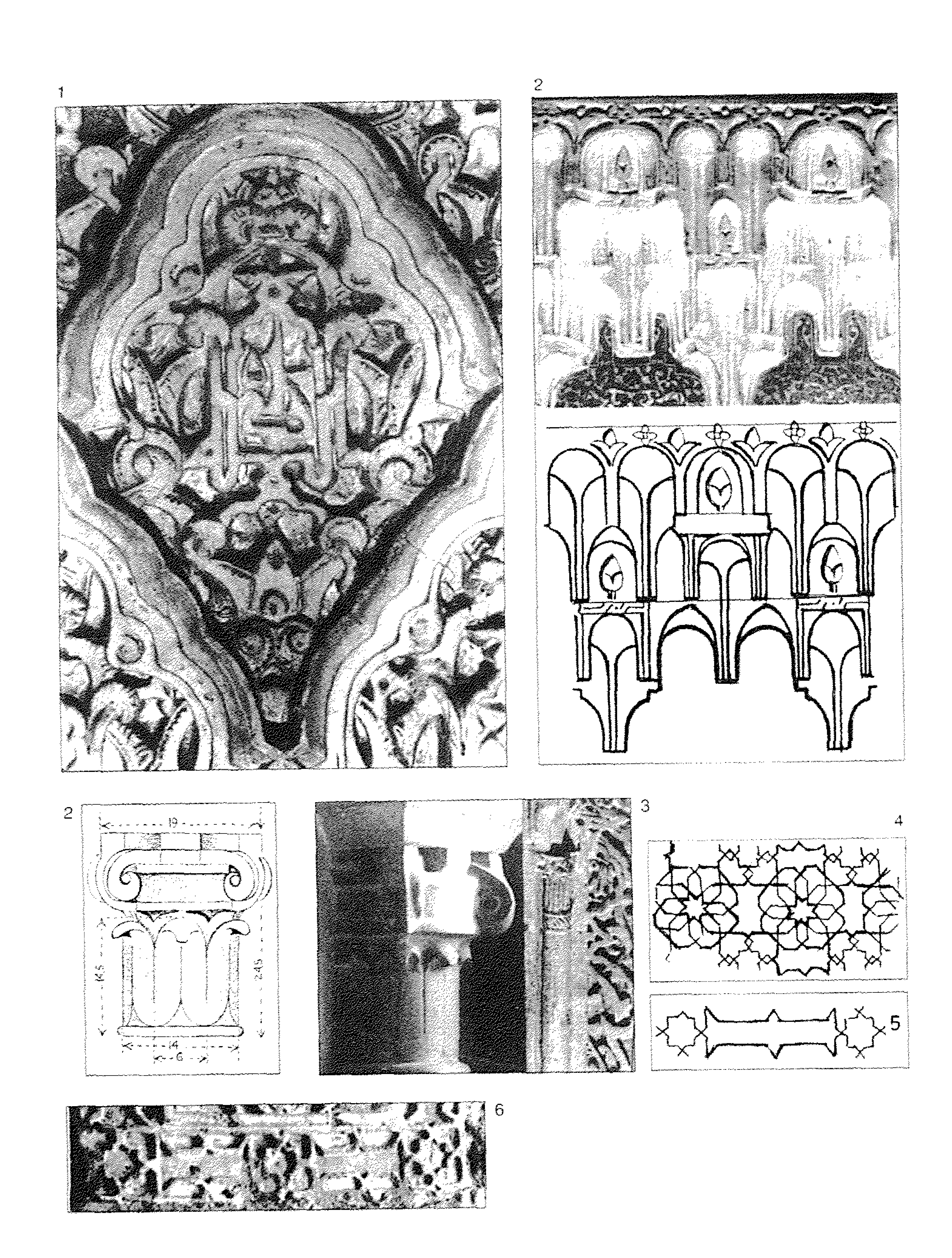


الغرفة الملكية لسانتو دومنجو، توازيات: E مصلى أسونثيون، دير لاس أويلجاس ببرغش (ق ١٢-١٣)

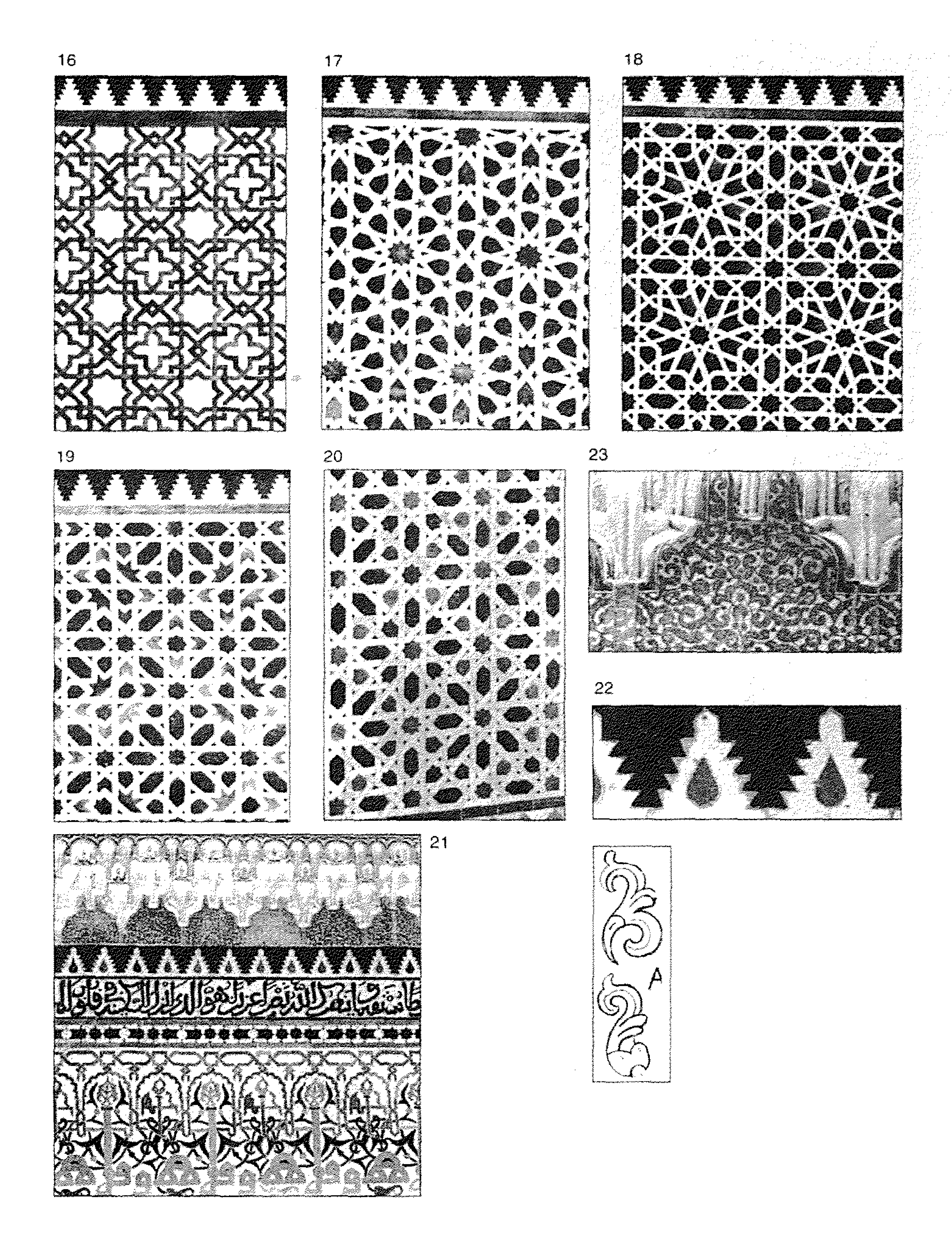


الغرفة الملكية لسانتو دومنجو

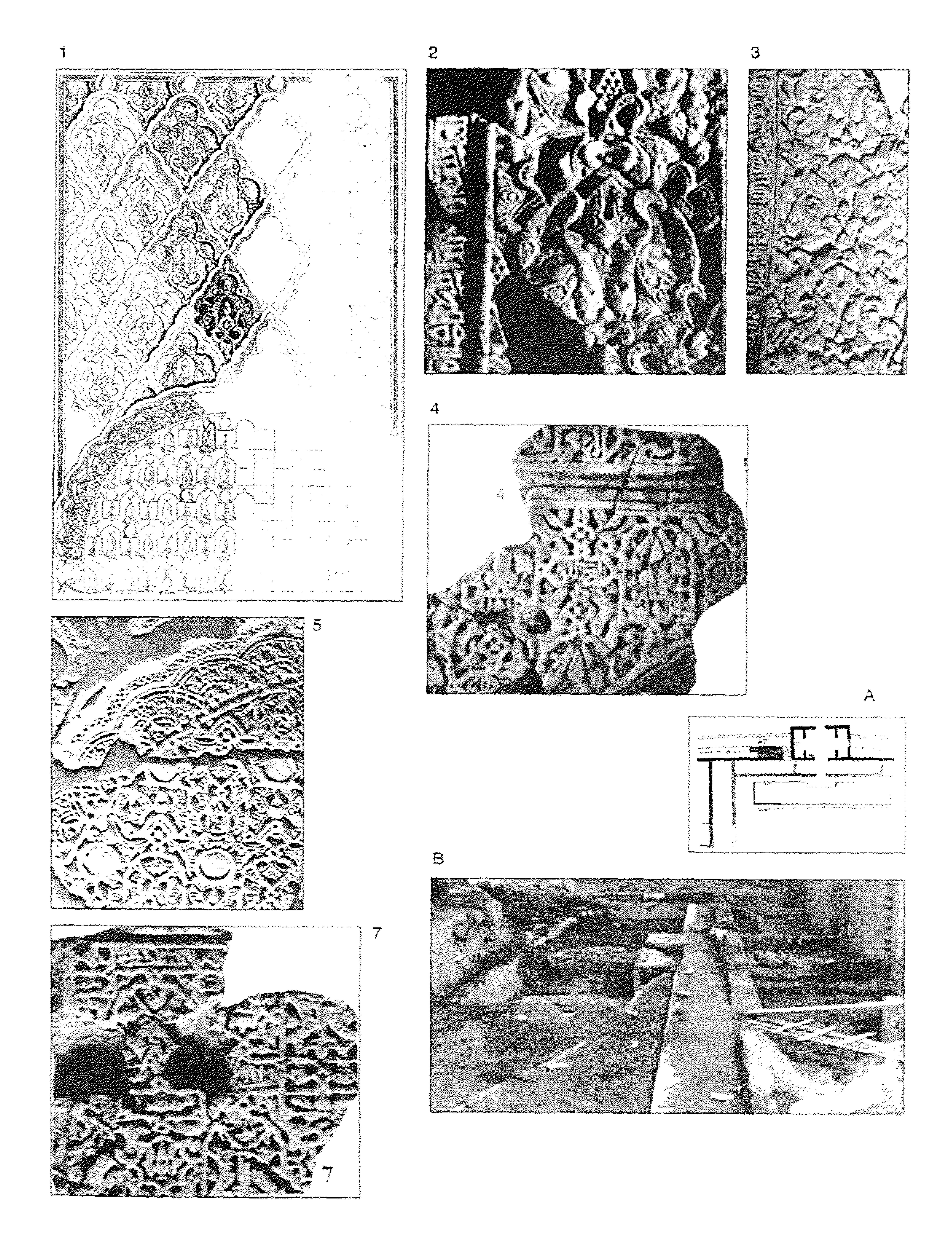
توازيات: **F**: منزل العمـلاق (رندة) – **G** مـدجن (ألكاثار دى إشـبـيليـة) ١- **G** البـرطل وصـالون قـمـارش بالحـمراء، **H** جص من سـامرًا **L** قصـر بنى سرّاج (الحـمراء) **M** باب لالا ريحـانة مسـجد القـرويين **O** مدجنات (قصر إشبيلية) **N** مدجنات من قرطبة



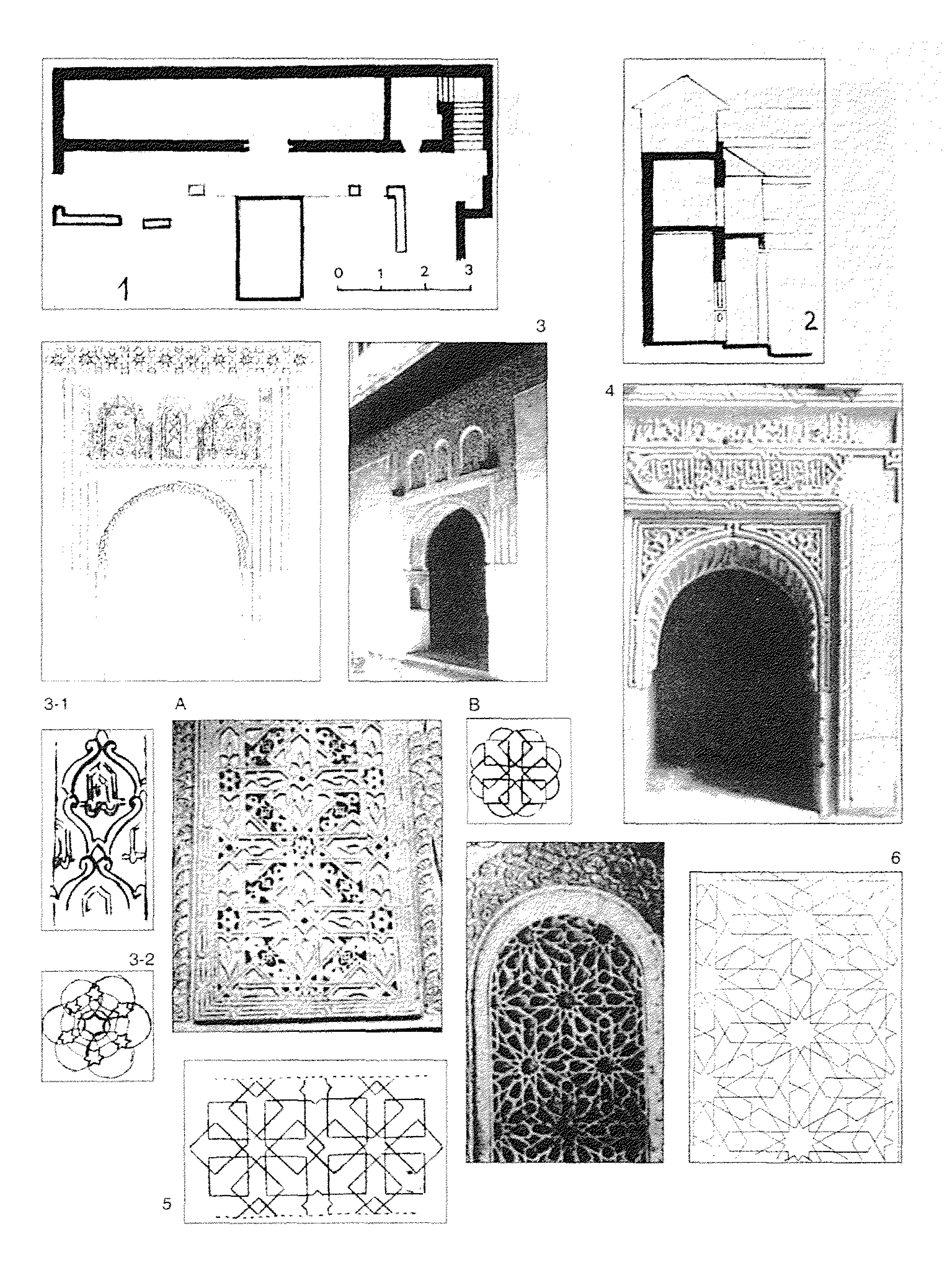
الغرفة الملكية لسانتو دومنجو (غرناطة)



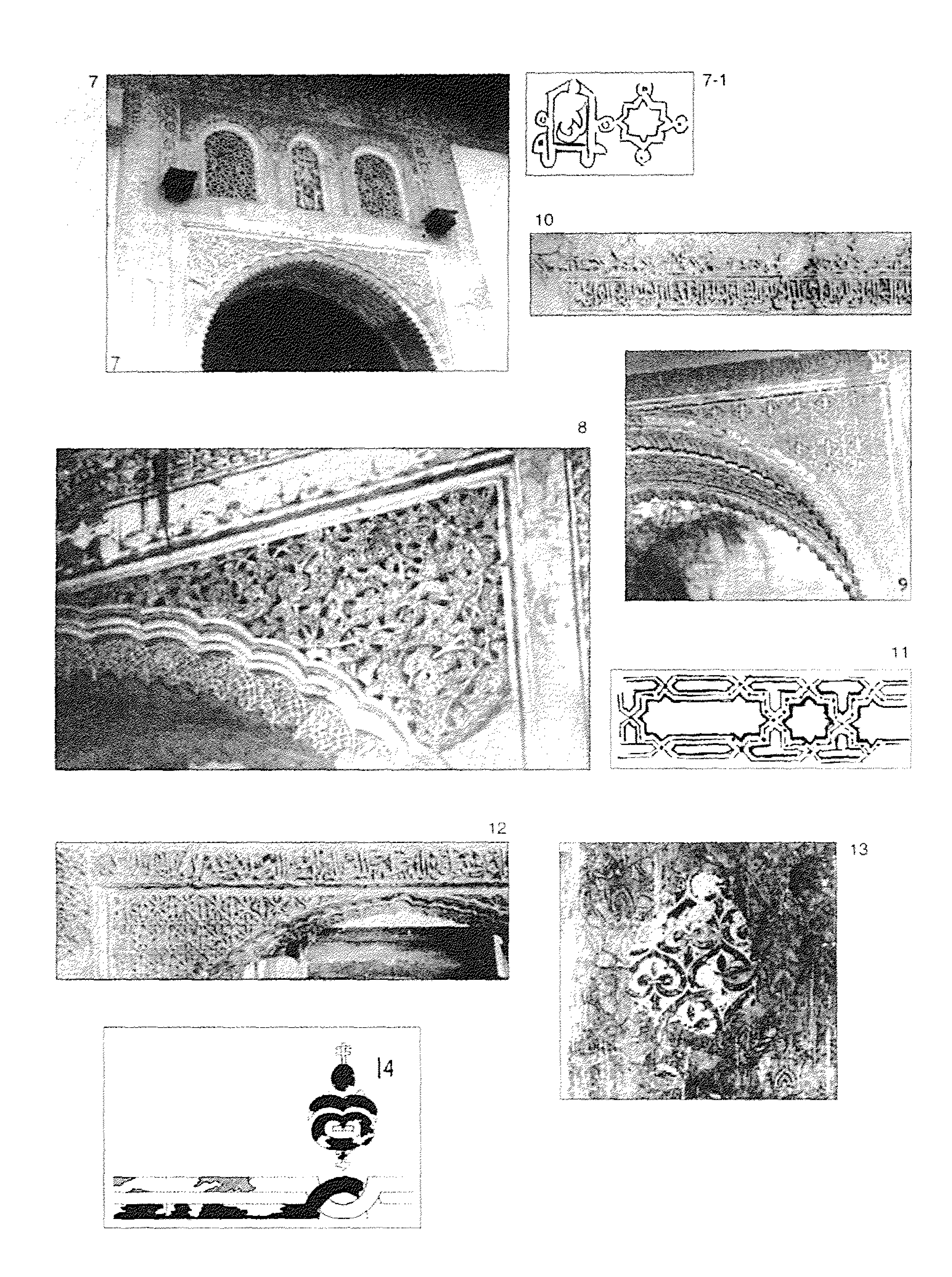
الغرفة الملكية لسانتو دومنجو (غرناطة) - وزرات وزليج ذو بريق معدنى



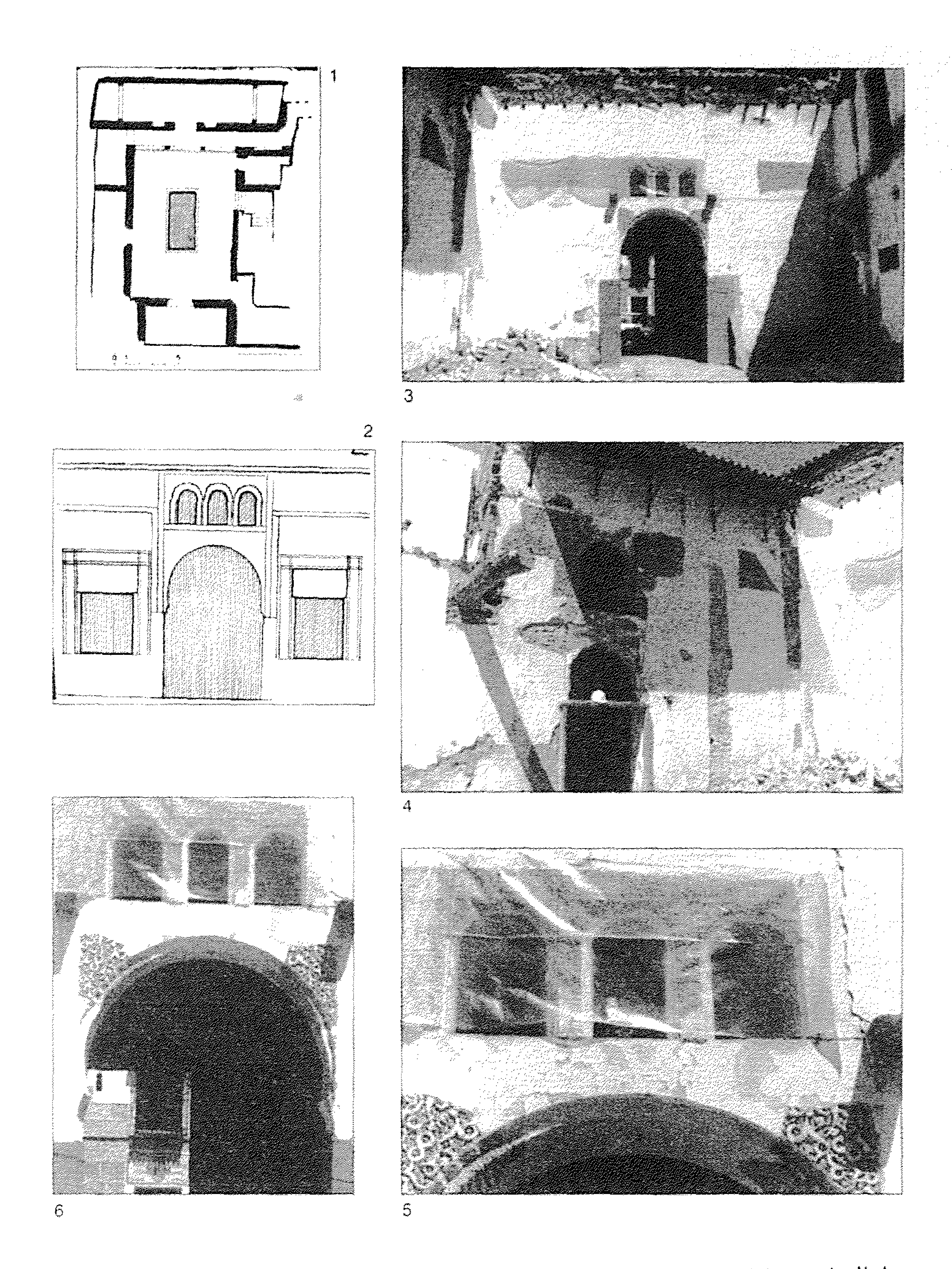
قصر بنى سراج : **B,A** البرج والبركة، زخارف جصية



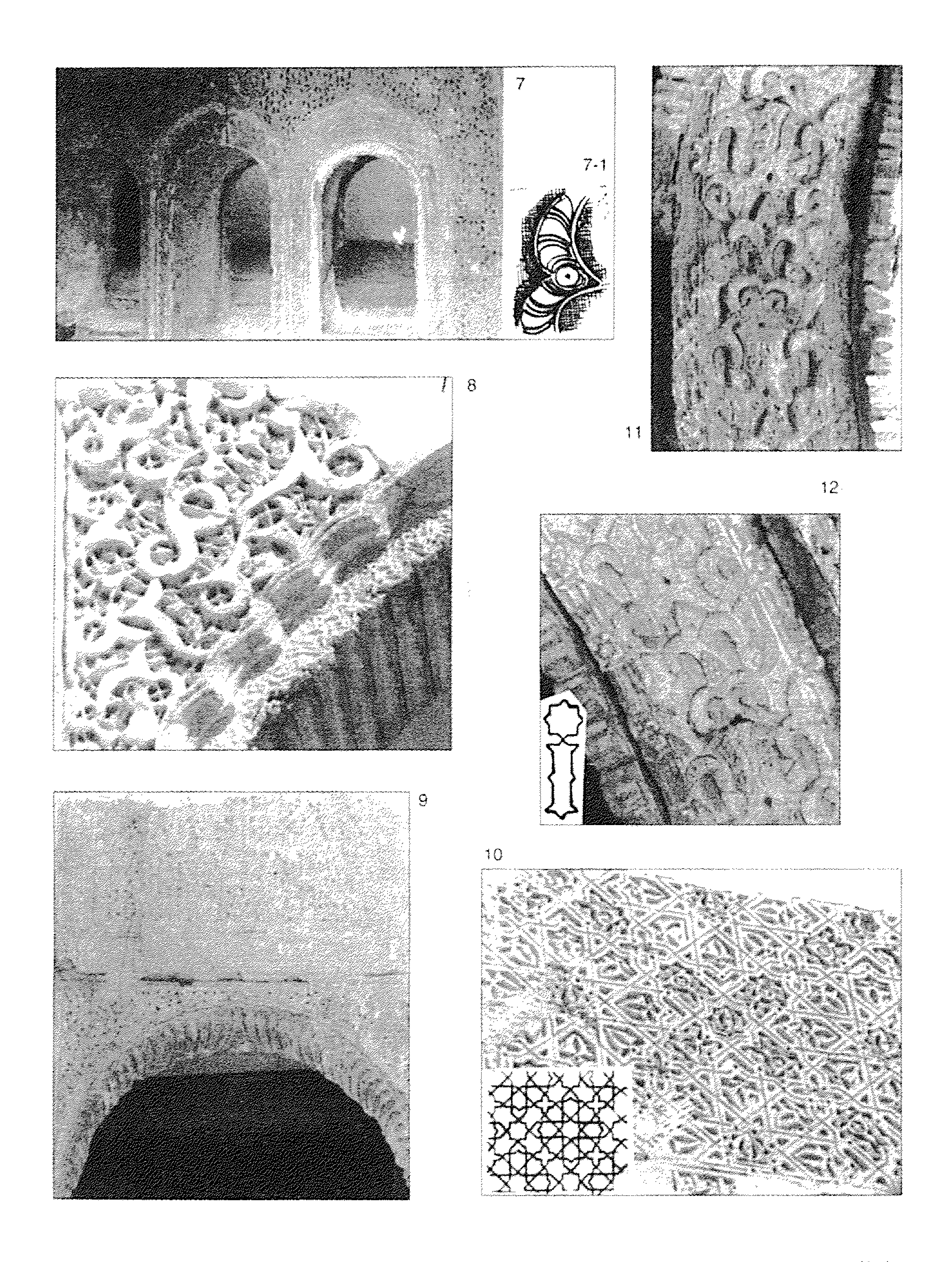
منزل خيرونس: توازيات: **A** مسجد تازا **-B** شاهد قبر (رندة – ق ١٣)



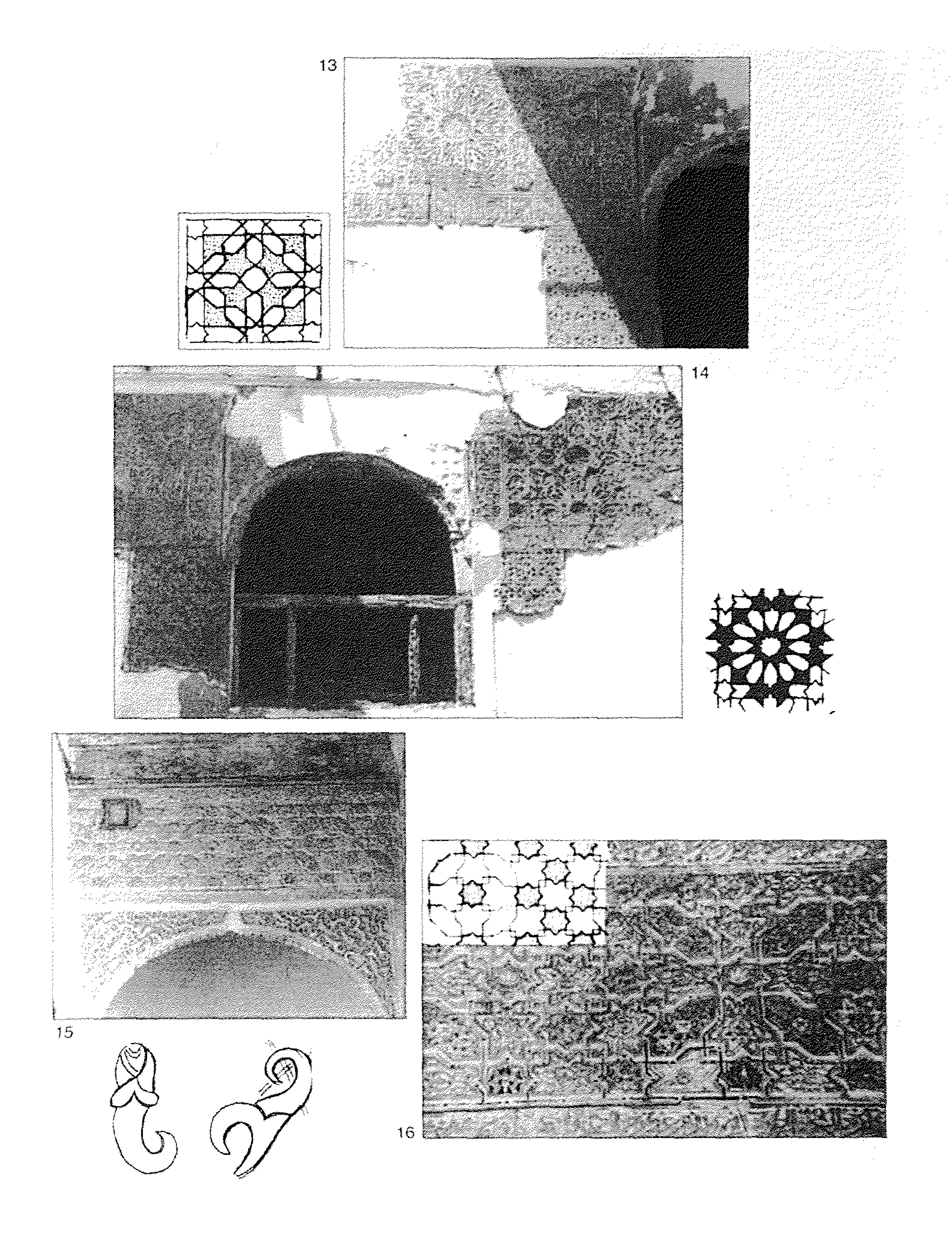
منزل خيرونس – غرناطة (زخارف جصية ودهانات)



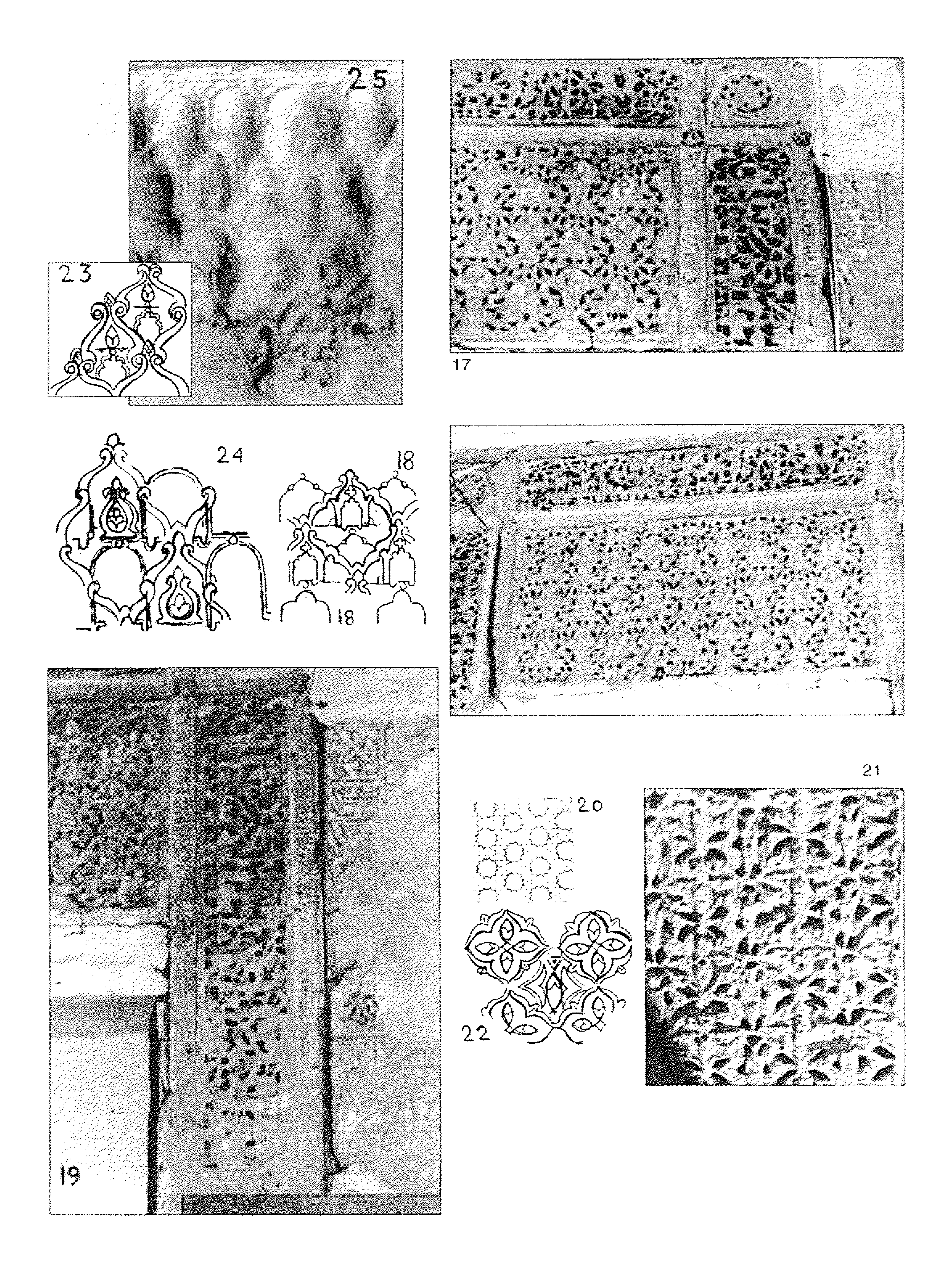
منزل العملاق – رندة



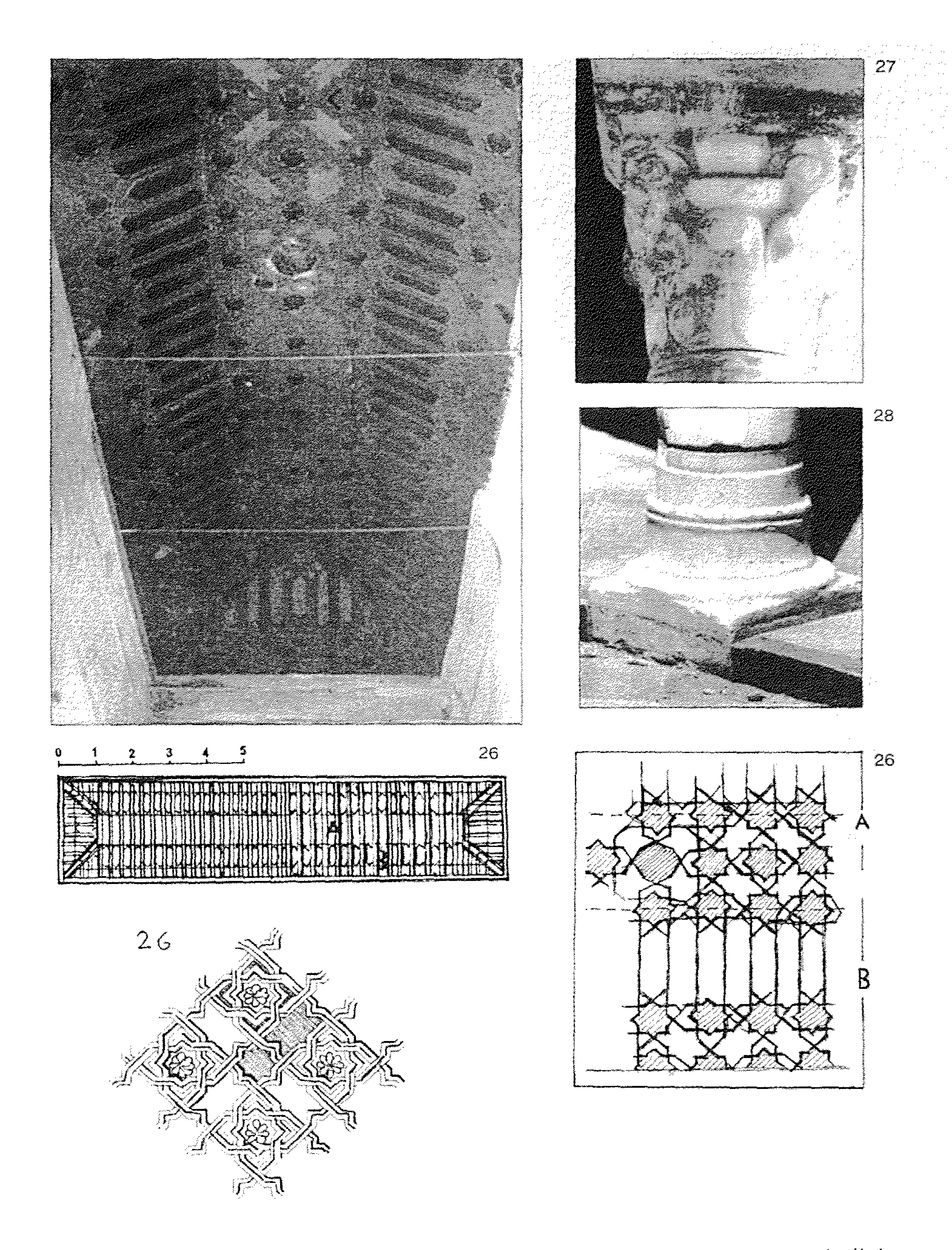
منزل العملاق – رندة



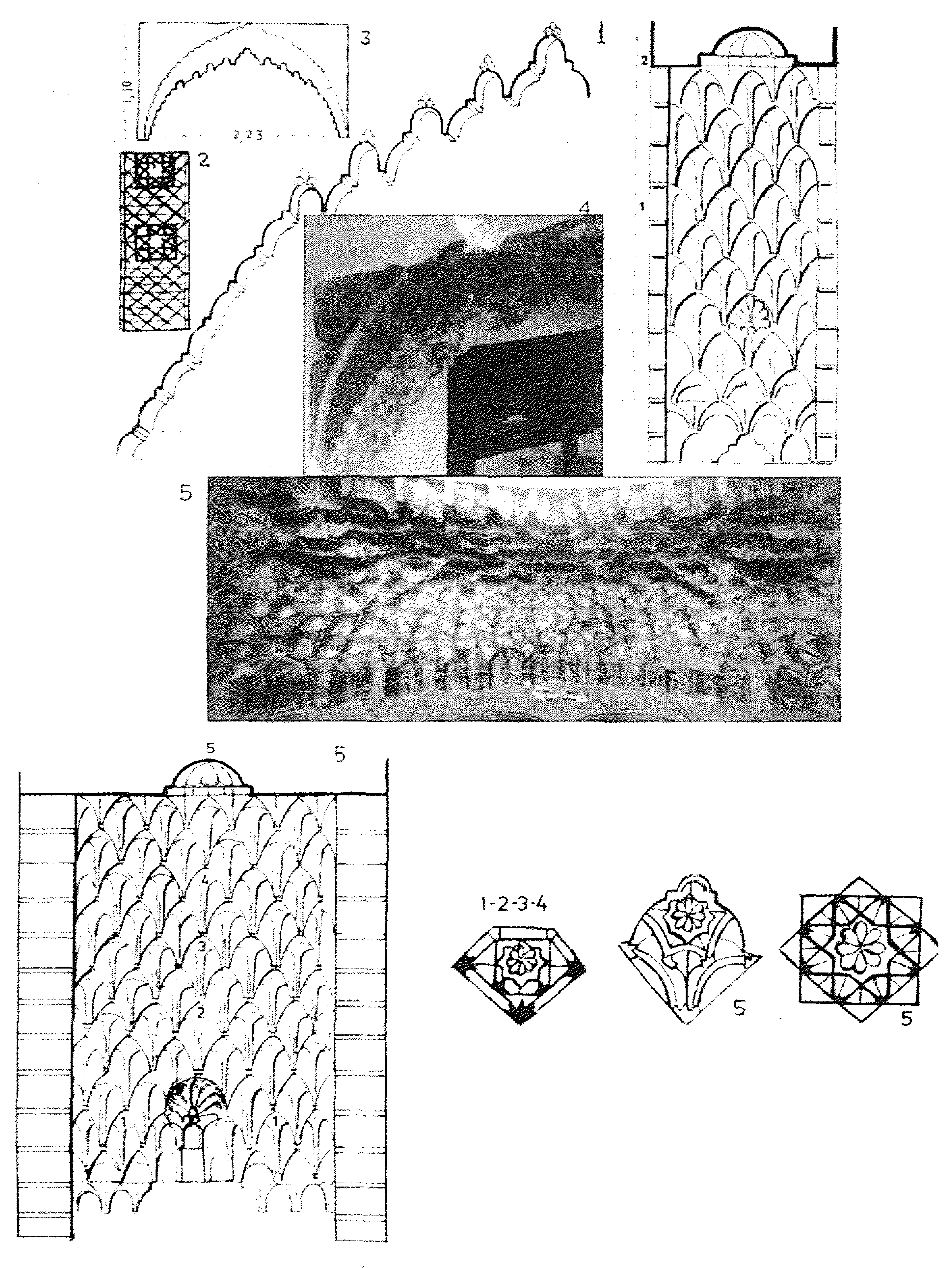
منزل العملاق – رندة



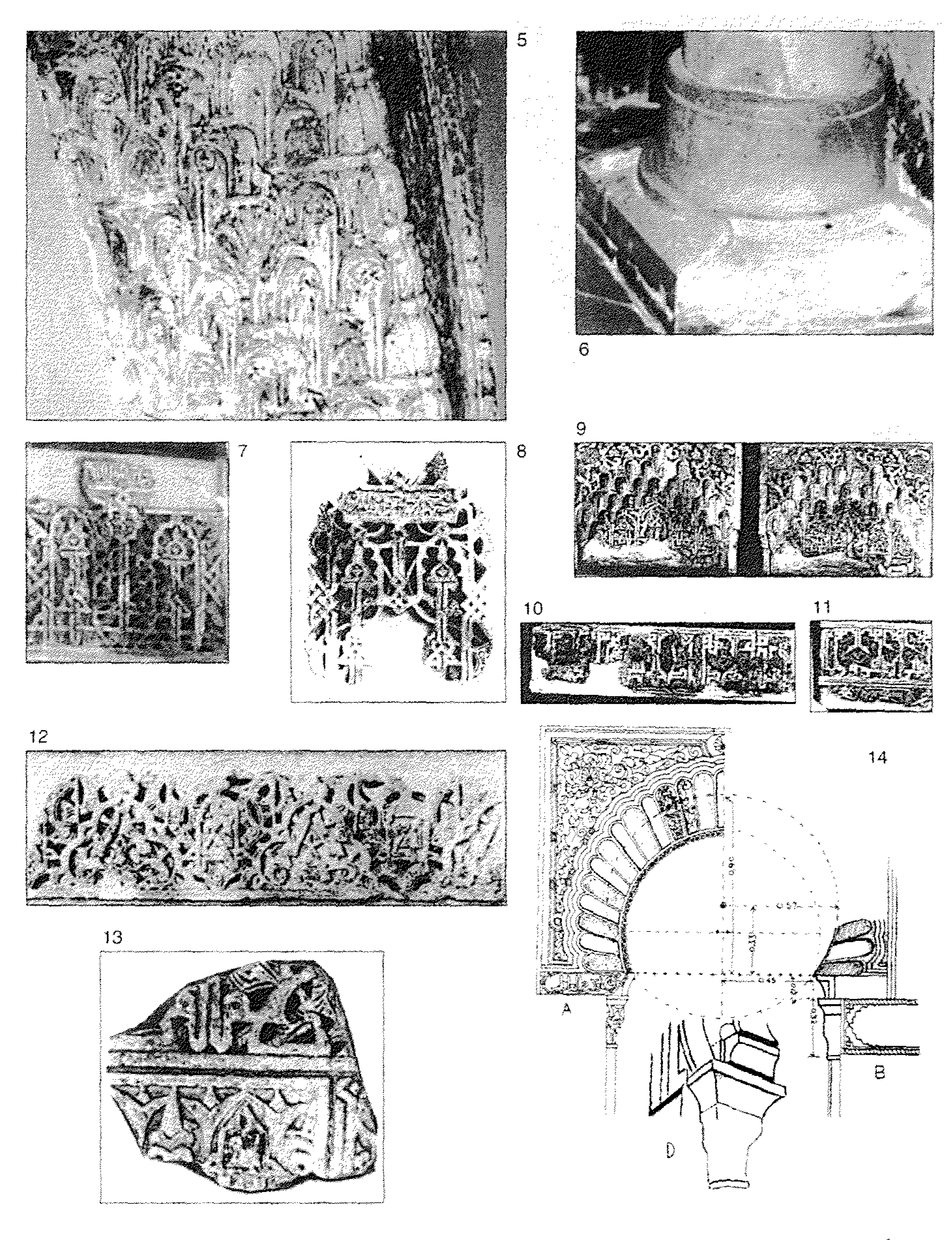
منزل العملاق - رندة



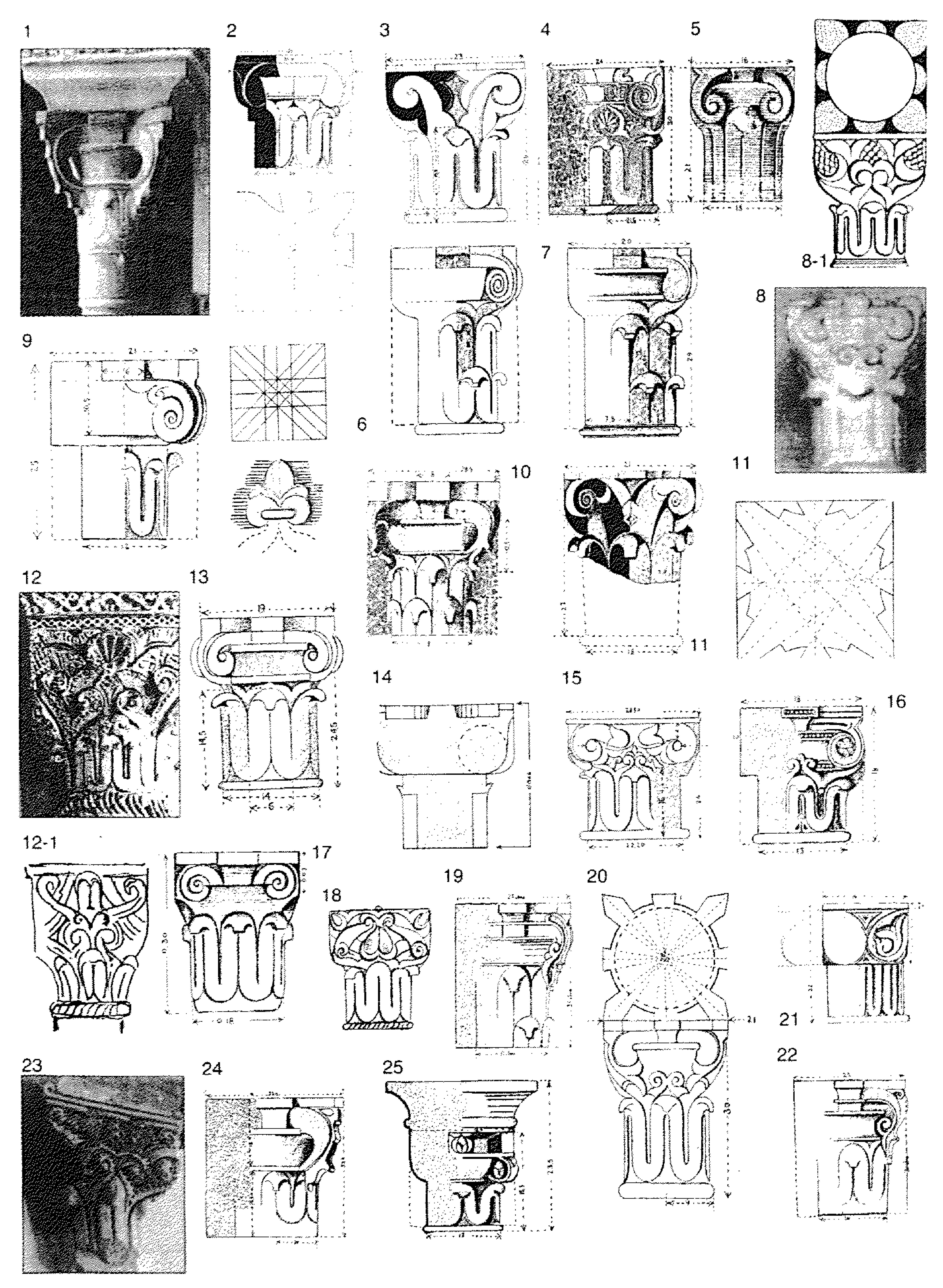
منزل العملاق – رندة



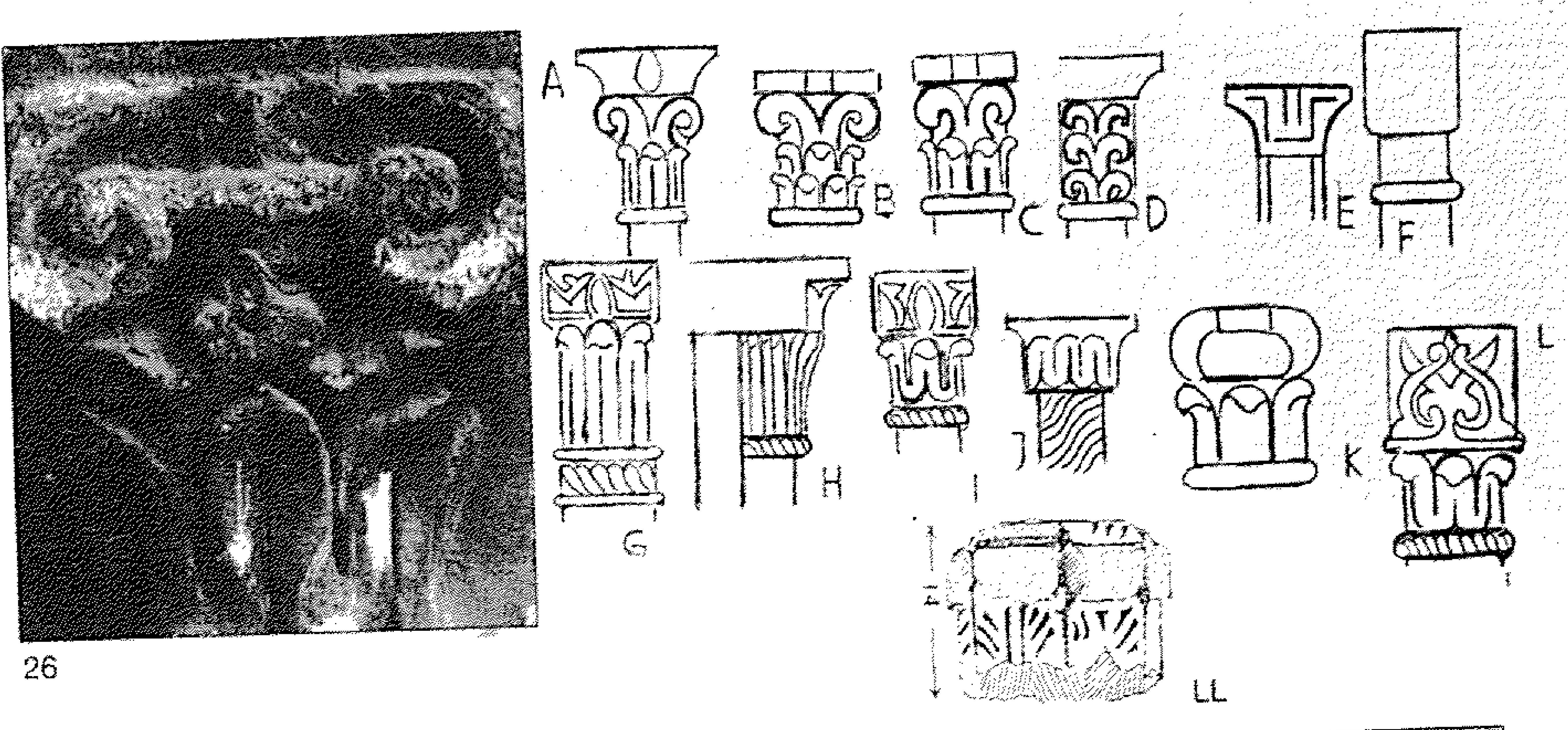
١–٤ عقد مقرنصات – منزل أبى مالك (رندة)
٥عقد مخزن الفحم (غرناطة)

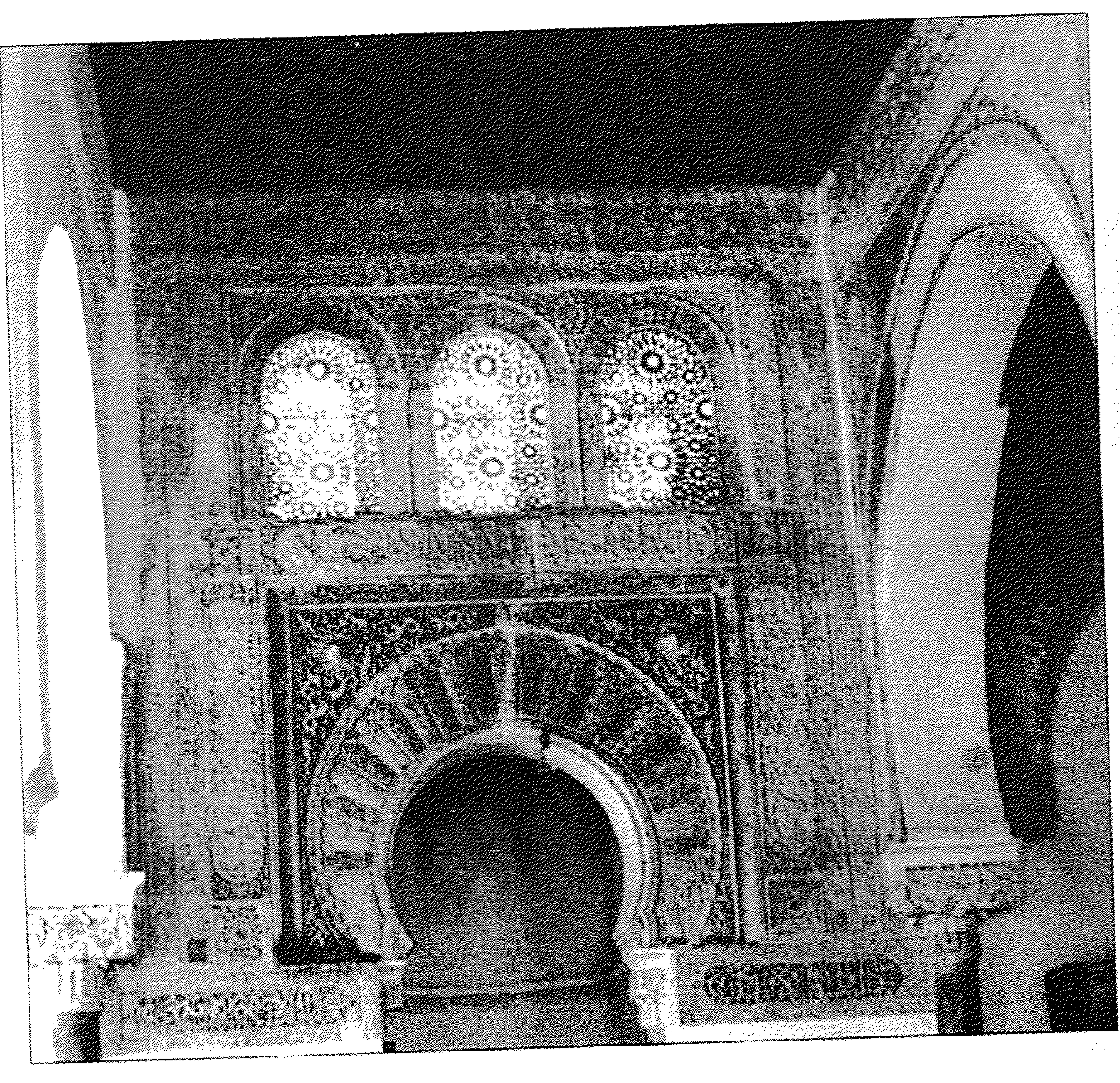


منزل أبي مالك (رندة ٥ ، ٦)
أما الباقي فهو زخارف جصية مصدرها رندة
١٤ عقد المحراب - مسجد رندة

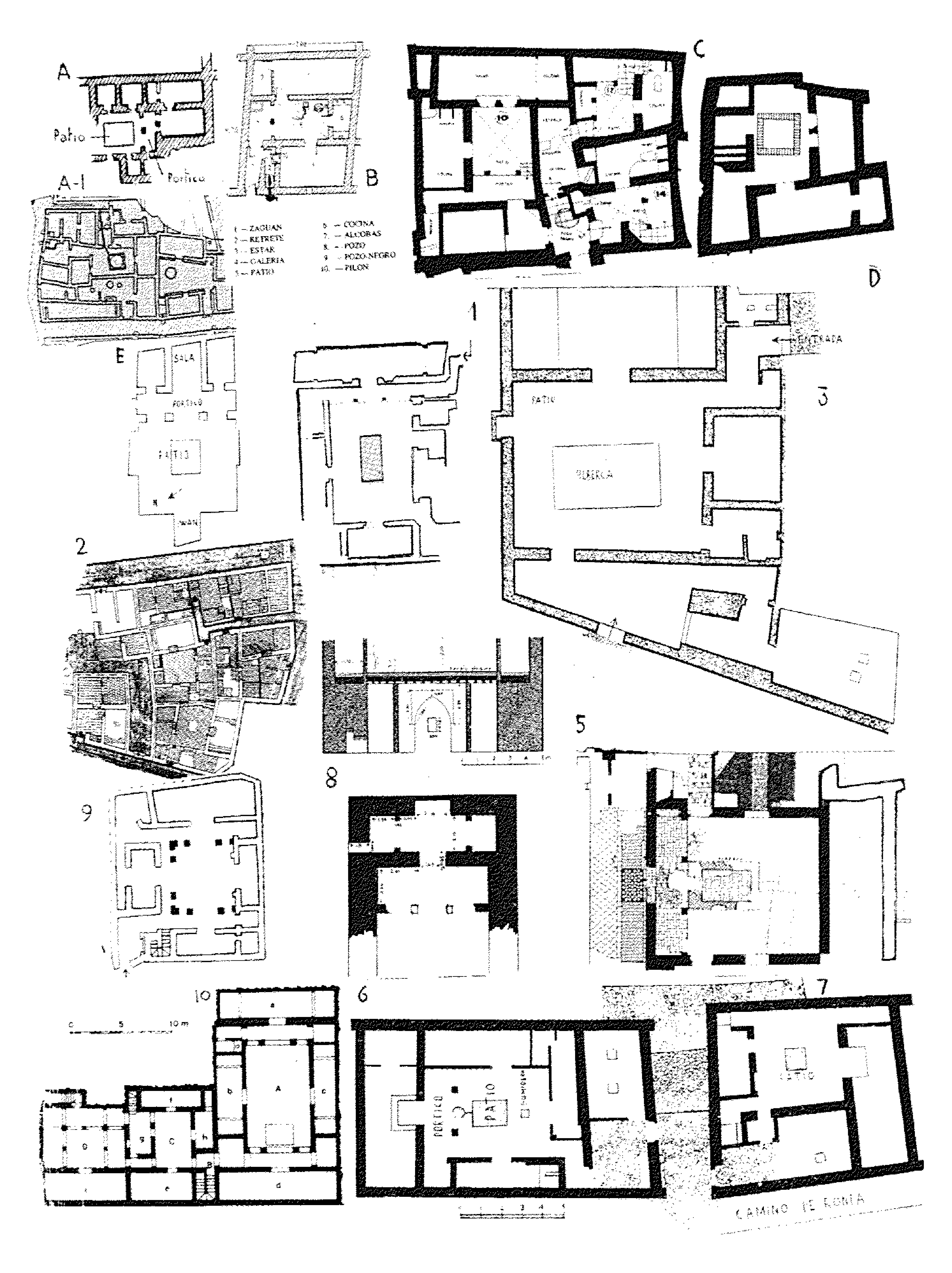


تيجان أعمدة ترجع إلى ق ١٢

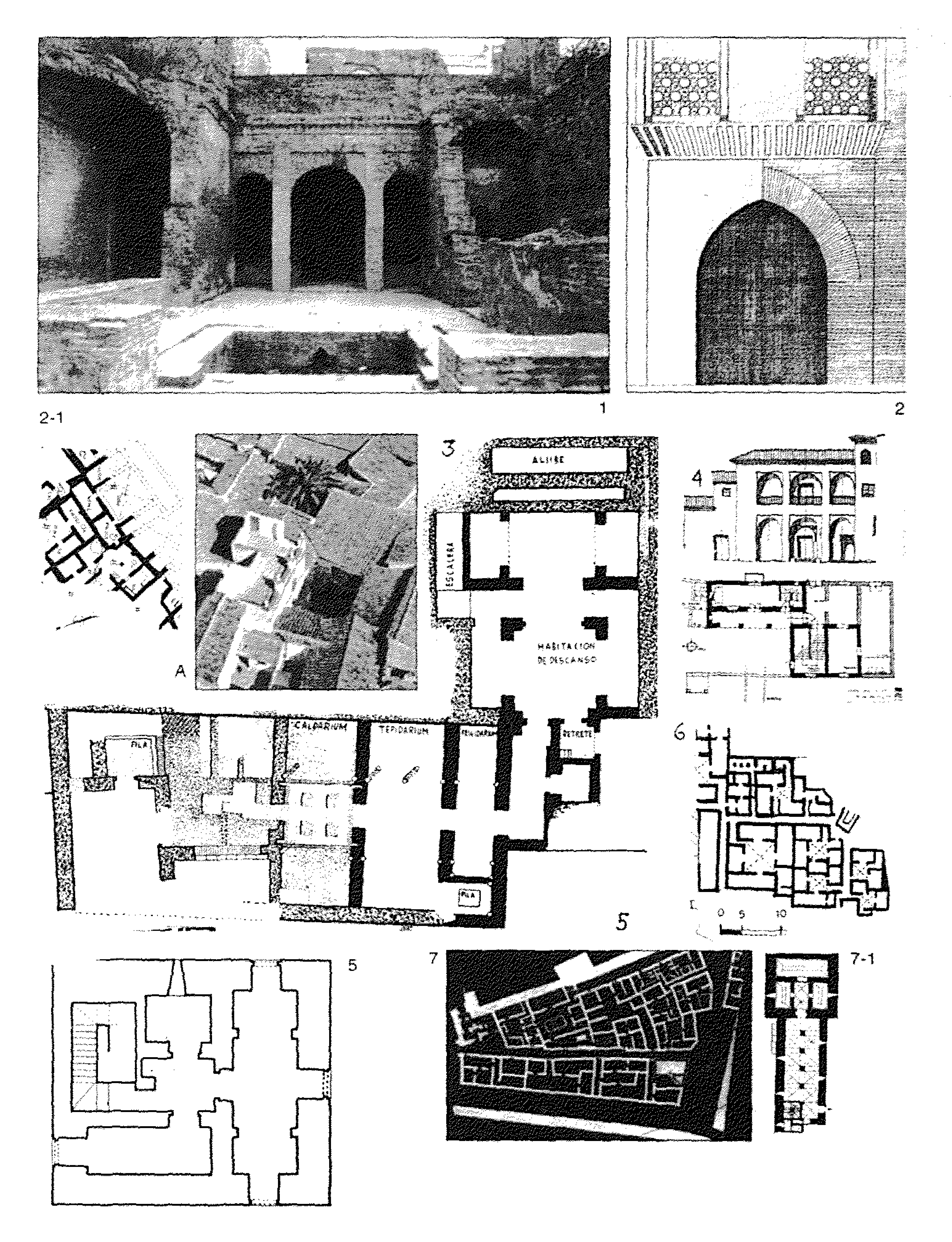




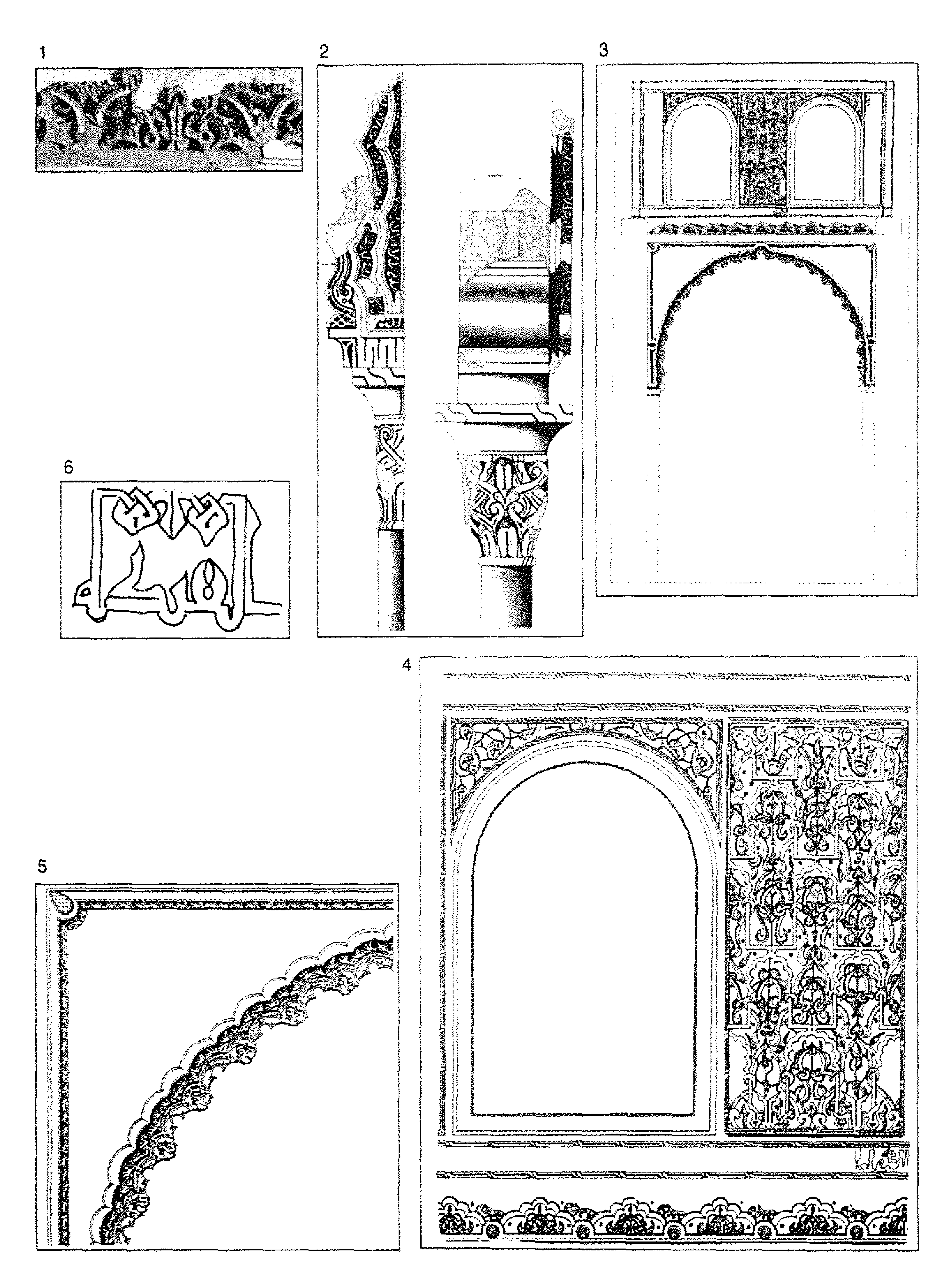
تيجان (ق ١٣) - مسجد أبى الحسن - تلمسان



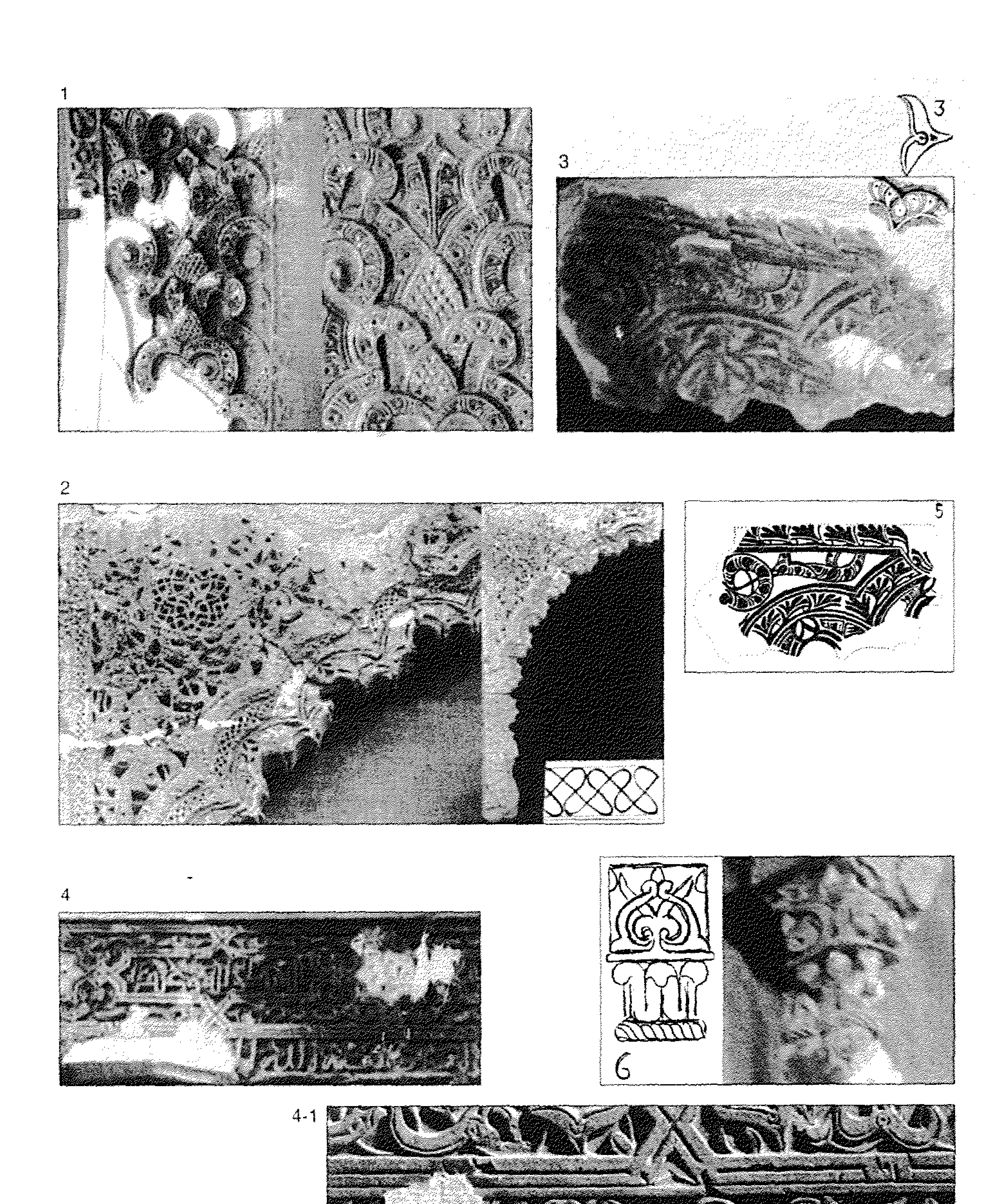
منازل إسبانية إسلامية



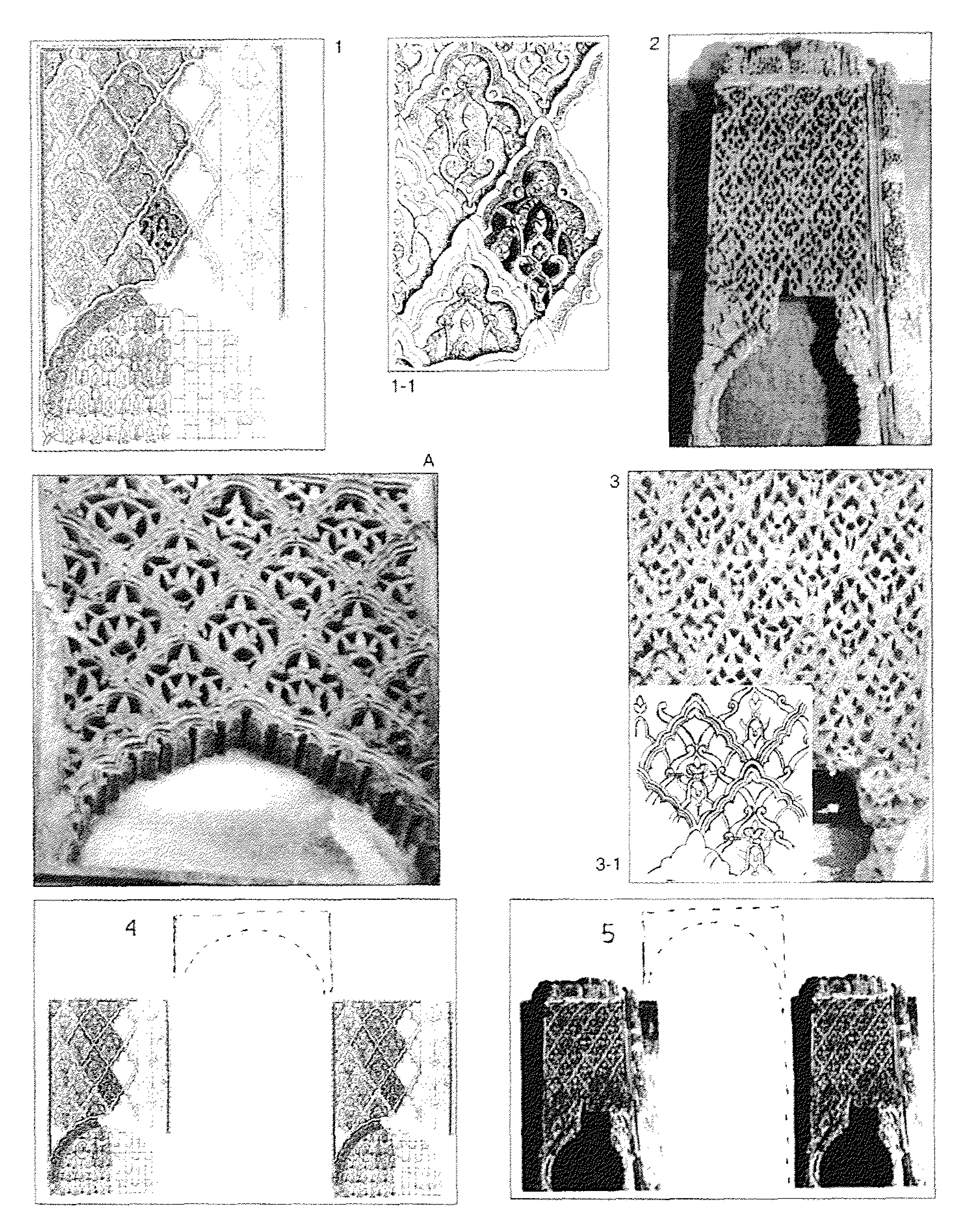
منازل إسبانية إسلامية



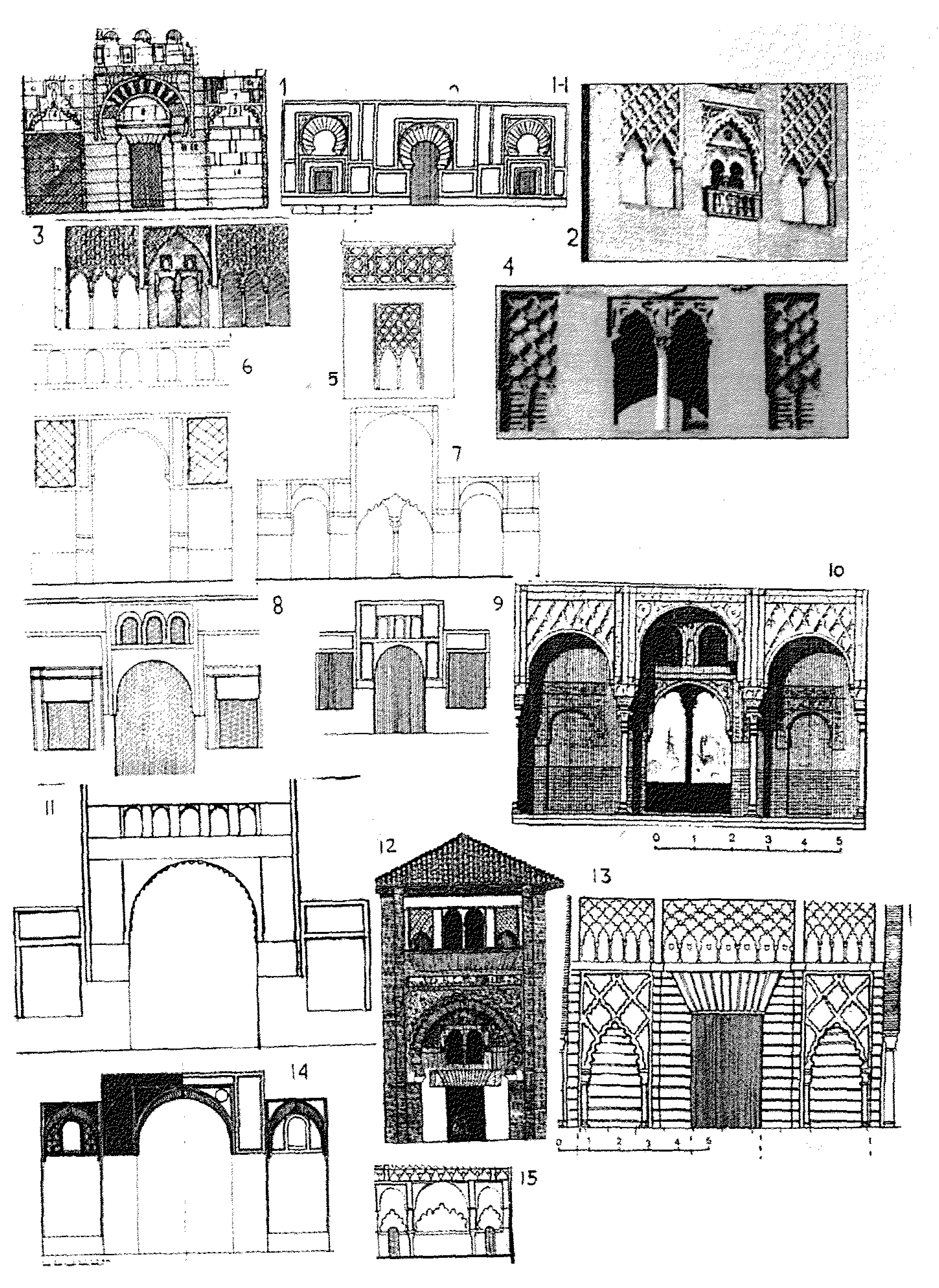
القصر الصغير. دير سانت كلارا. مرسية (٢، ٣، ٤، ٥ عبارة عن رسوم نشرها أ. بالاثون).



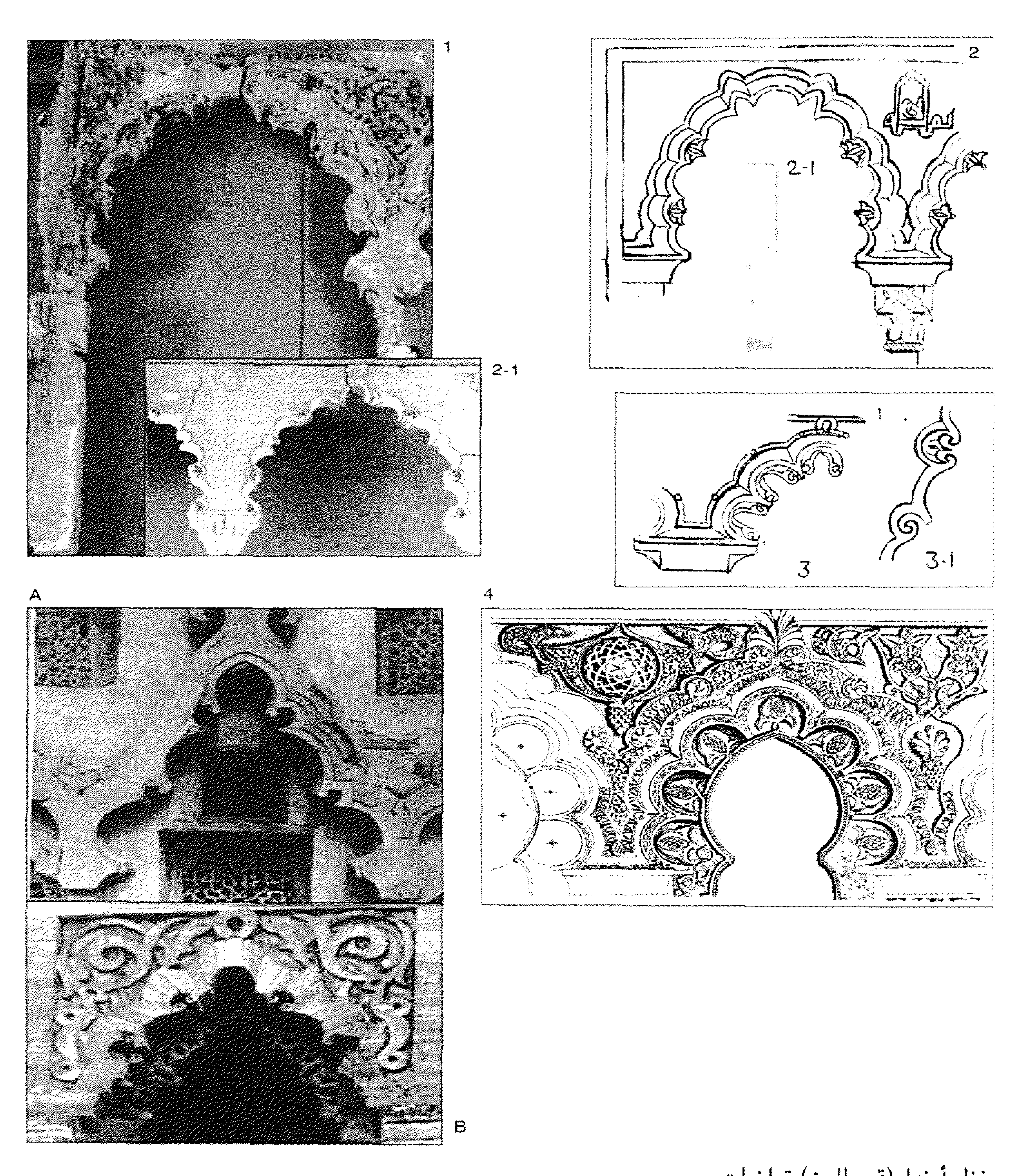
منزل أوندا (قسطلون)



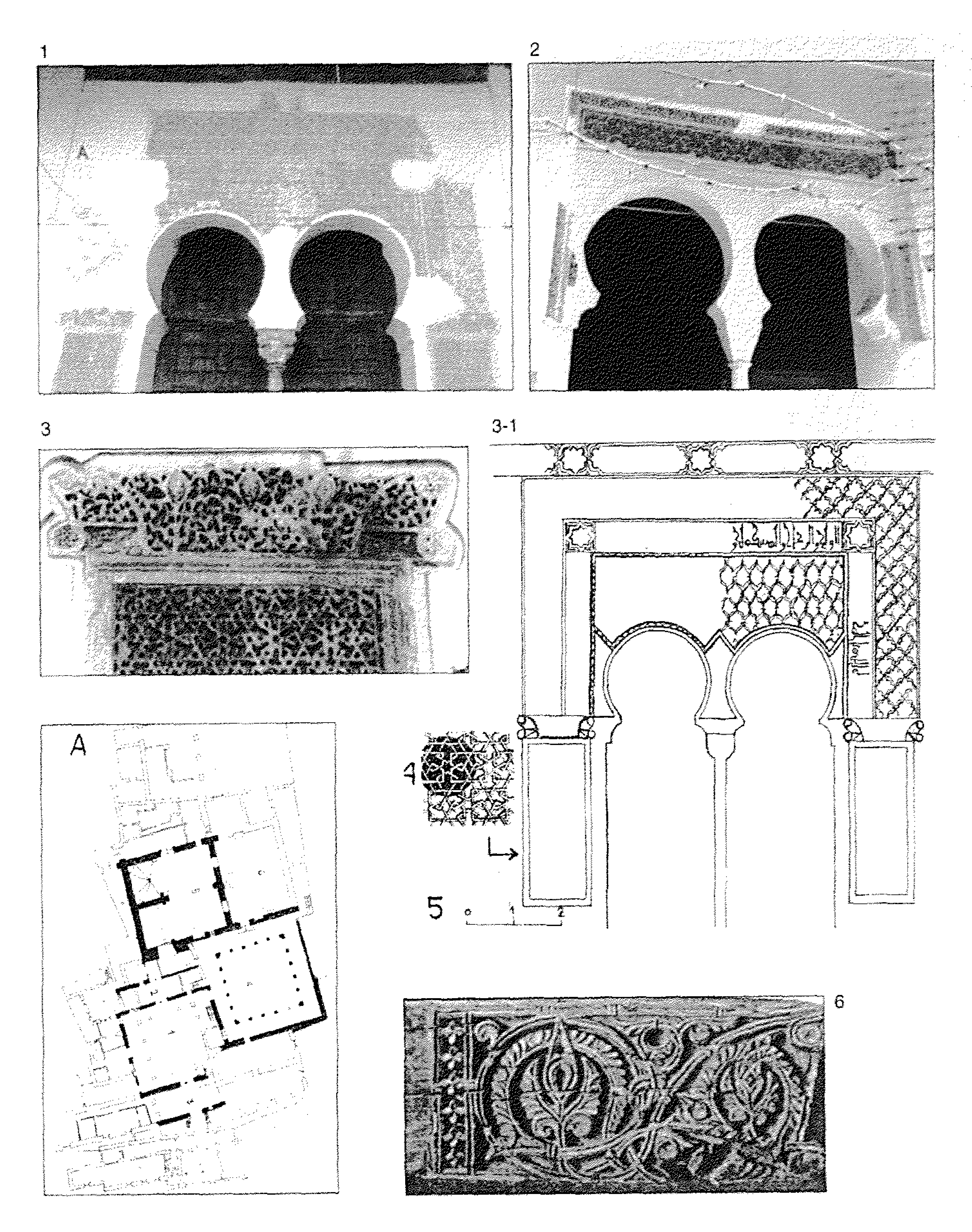
منزل أوندا (قسطلون) توازيات
١، ١-١ قصر بنى سراج - الحمراء
A واجهة مخزن الفحم - غرناطة



تطور الشكل وأصوله: ثلاثى الواجهة

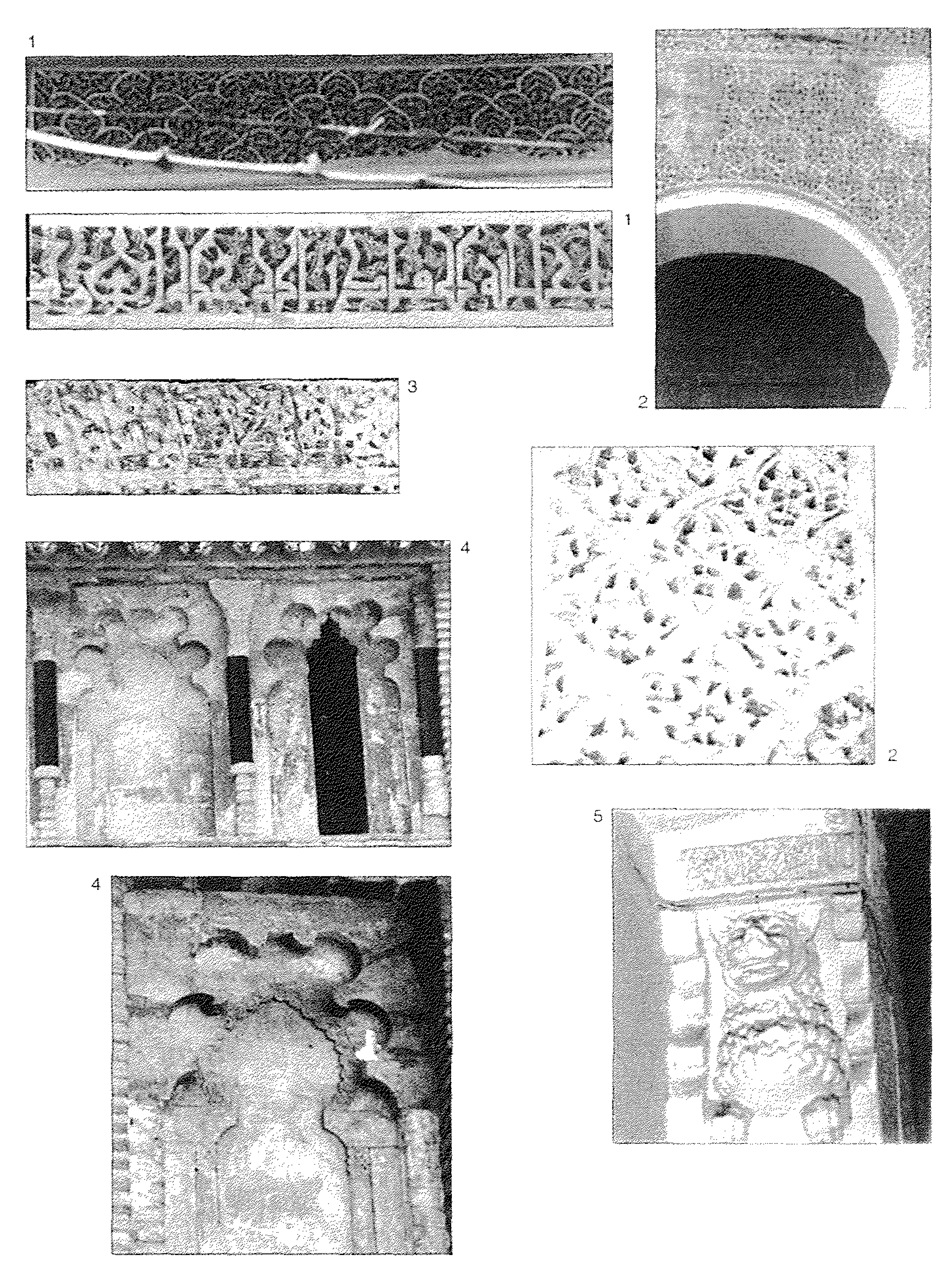


منزل أوندا (قسطلون) توازيات
٢-١: منازل عربية فى ثيثا
٣- معبد سانت ماريا لابلانكا - طليطلة (ق ١٣)
٣-١ صحن البرتقال - مسجد إشبيلية (ق ١٣)
A مسجد القرويين بفاس
B برج سان ماركوس بإشبيلية
٤- معبد الترانستو - طليطلة (ق ١٤)

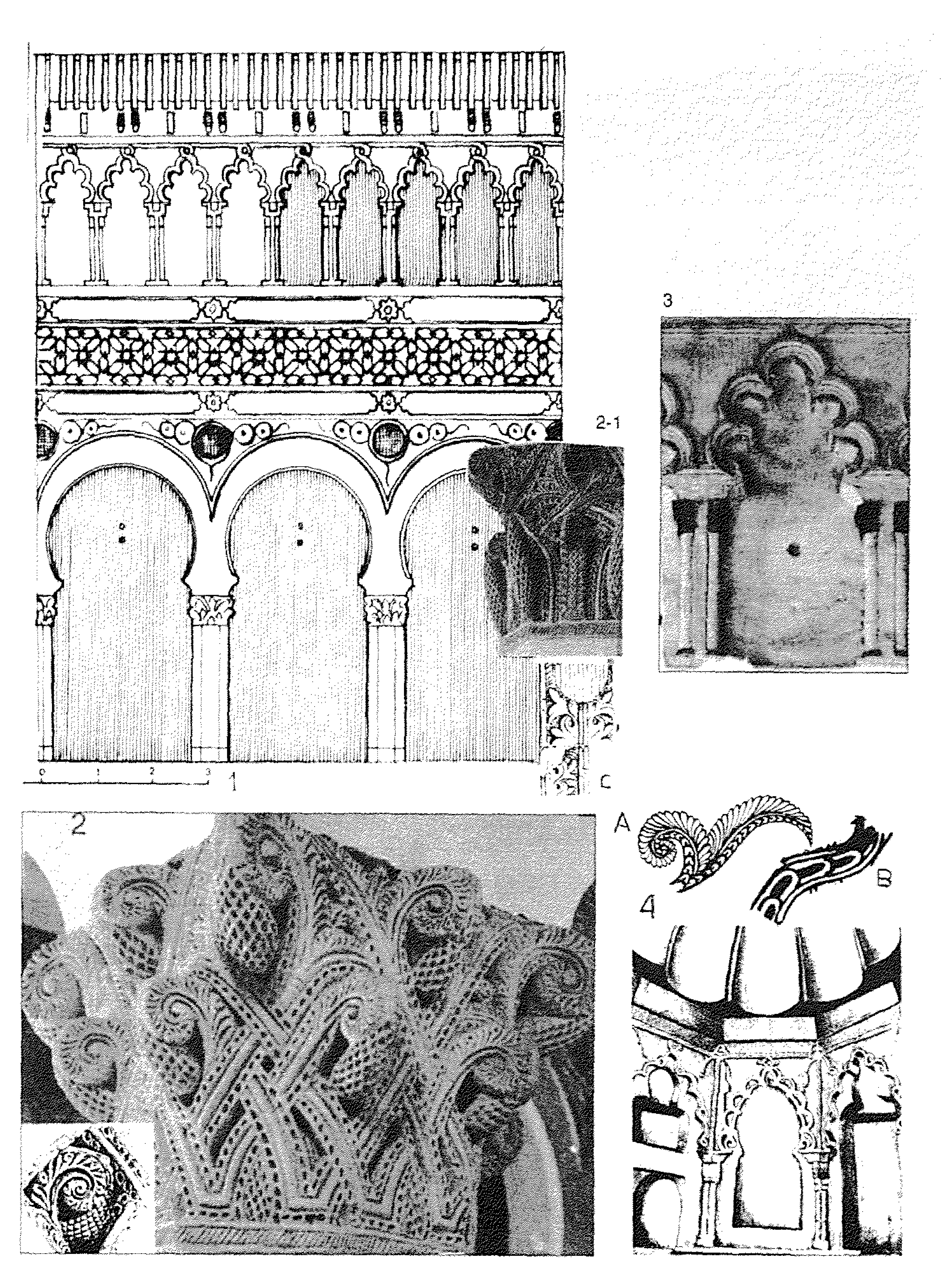


منزل مدجن. دير القديسة كلارا لاريال (طليطلة)

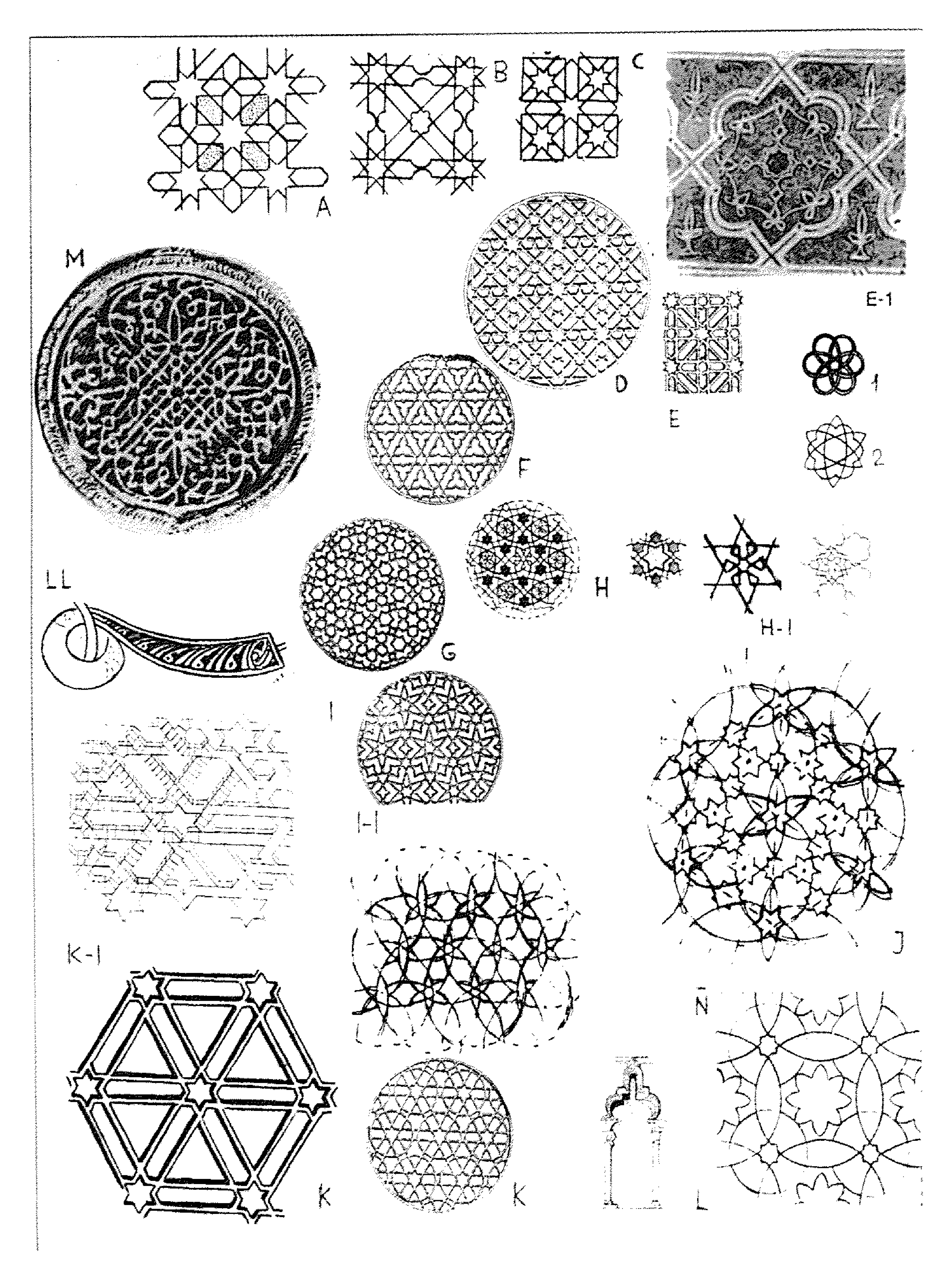
توازيات: ٦ : كمرة **Canecillo** خشبية (طليطلة) (**A** مخطط للدير): ١ صحن البرتقال ٤- مقر الإقامة دى لوس لاوريل ٢: الصالة الكبرى **Capitular** صالة **-Profundis5** كنيسة ٦- الكورس.



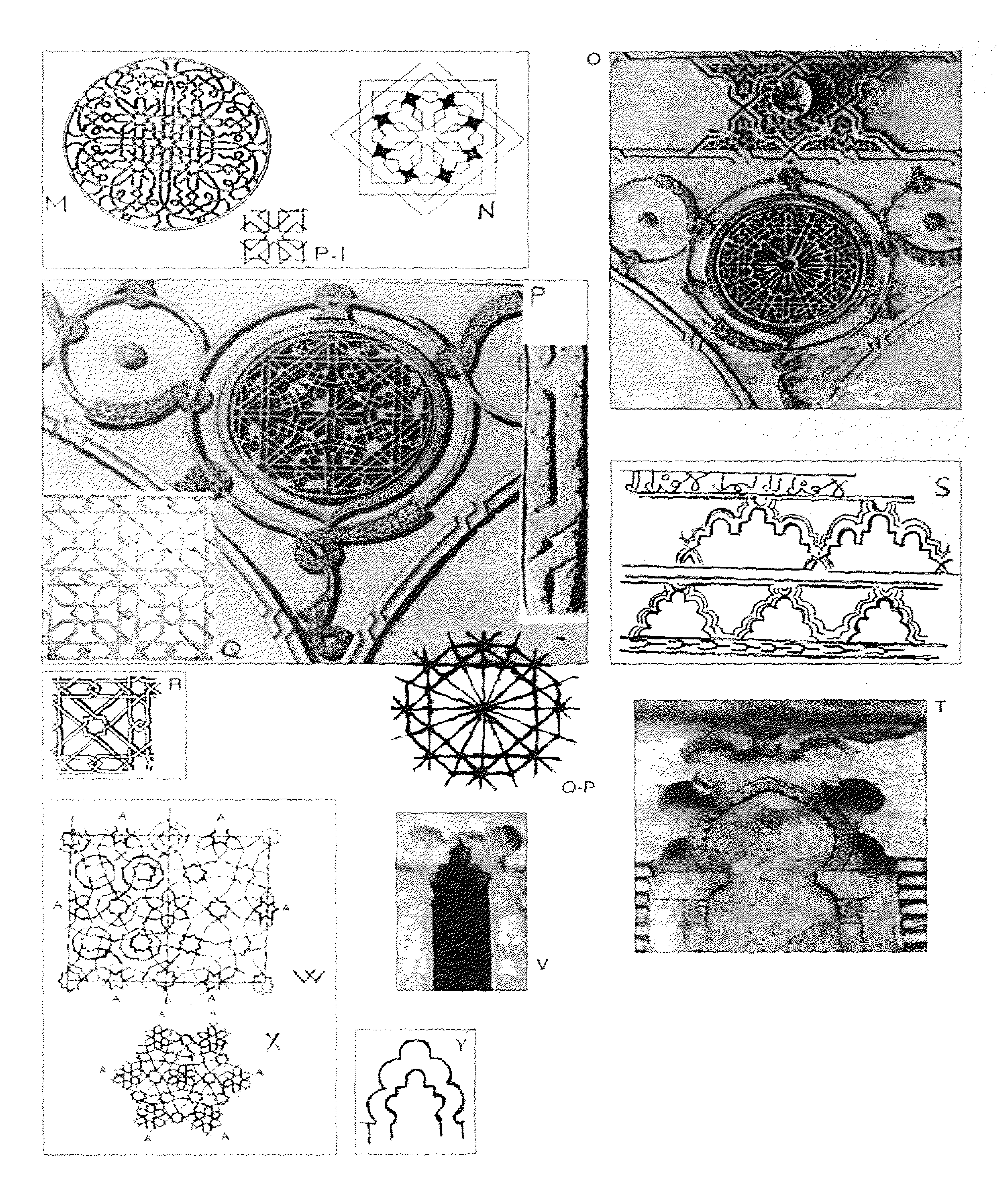
دير سانتا كلارا لاريال: ١، ٢، ٣، ٤ واجهة كنيسة سان أندرس (طليطلة)
٥ : منزل بولاس القديمة، ٢١ طليطلة



معبد سانتا ماريا لابلانكا (طليطلة) ٤ مسجد سان خوان (ألمرية)



معبد سانتا ماريا لابلانكا (طليطلة)



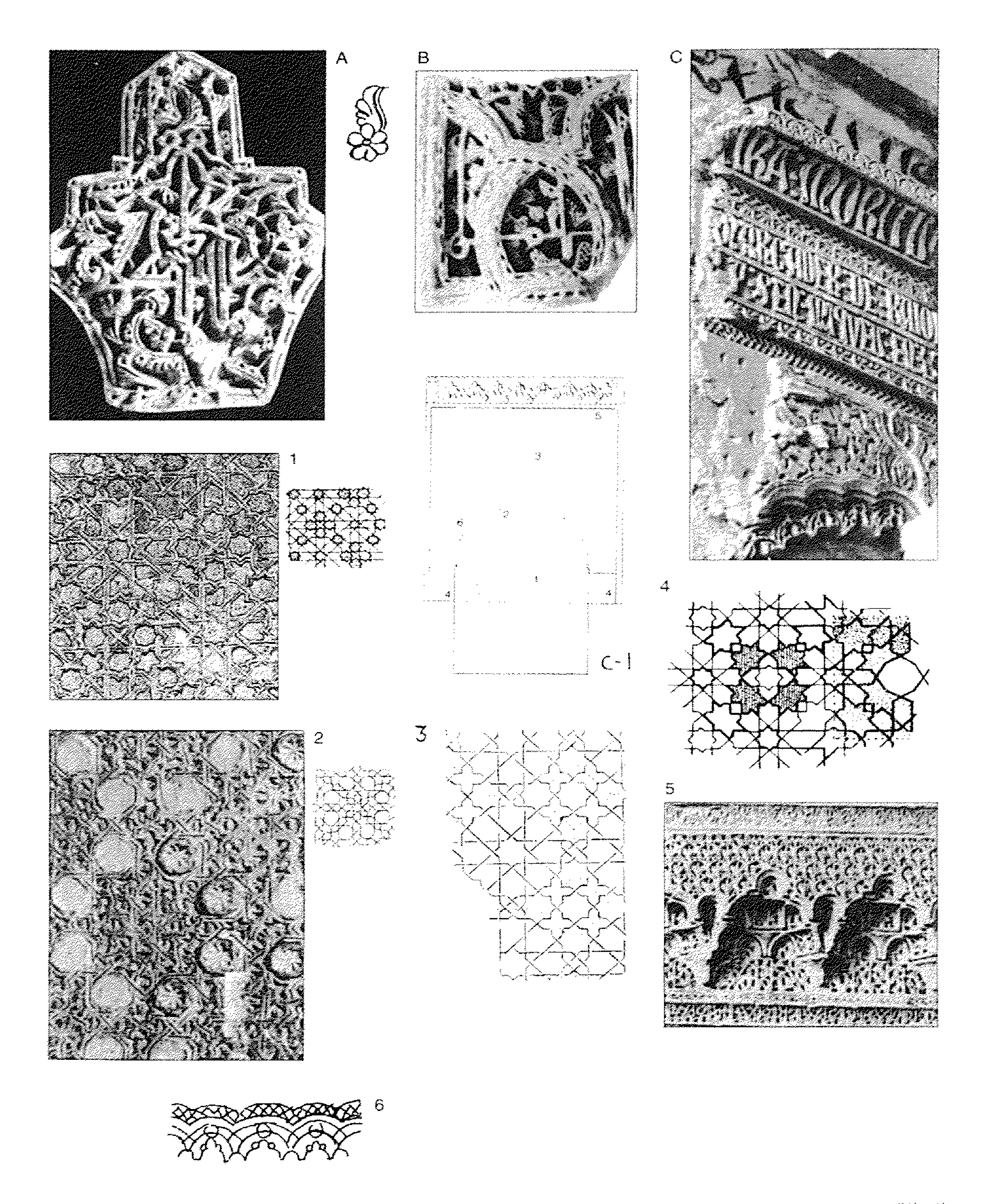
معبد سانتا ماريا لابلانكا (طليطلة)

S قاعدة السقف فى دير سان كليمنتى (طليطلة - ق ١٣)

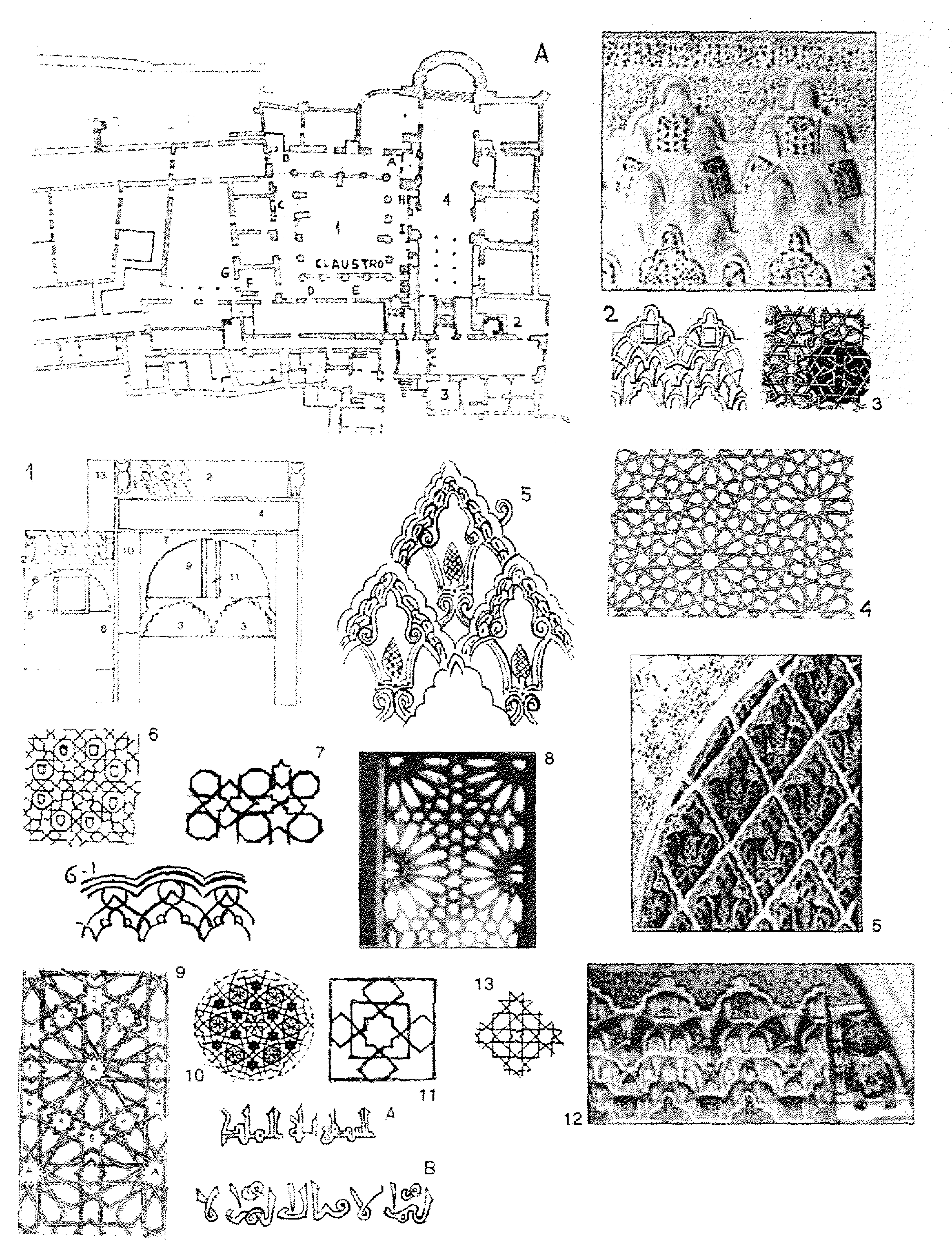
T,V, عقود فى كنيسة سان أندرس (طليطلة)

W وحدة زخرفية هندسية من أبواب غرفة حفظ المقدسات القديمة (دير لاس أويلجاس - برغش - ق ١٢).

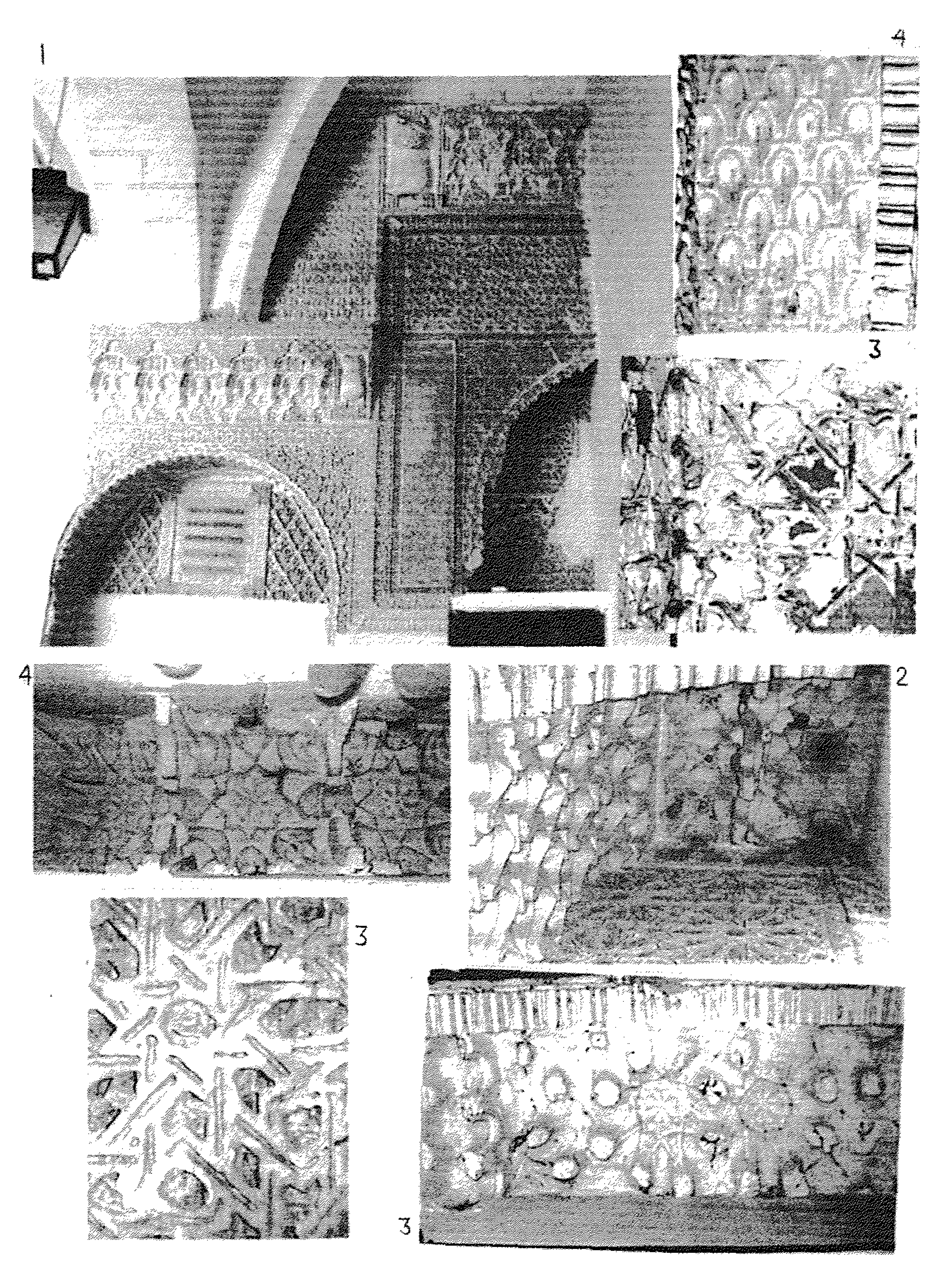
X تشبيكة فى صحن الجص، بقصر إشبيلية (ق ١٢)



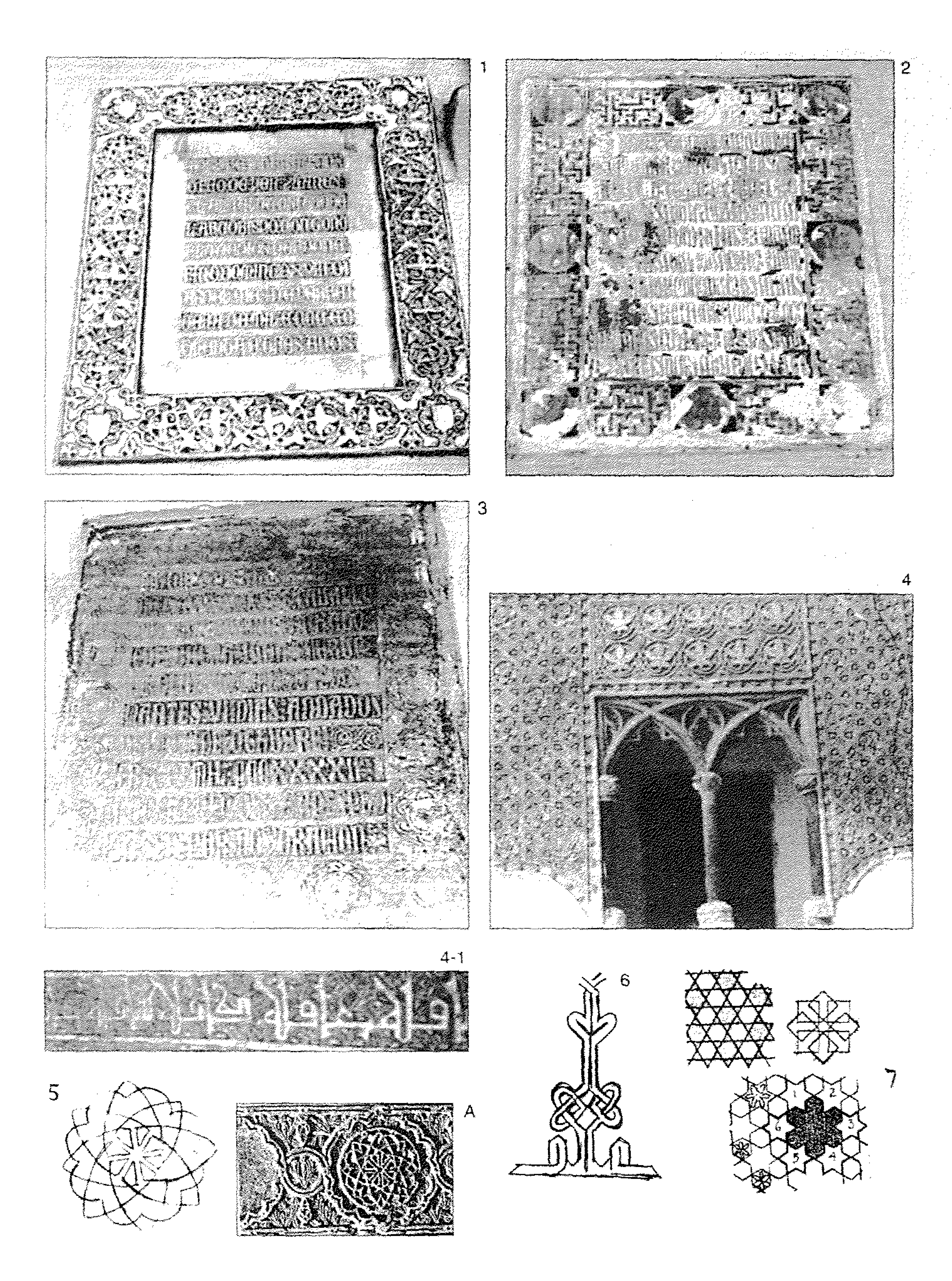
طليطلة
B,A زخارف جصية للقصر الأسقفى
C زخارف جصية (طليطلة). صحن البرتقال – كاتدرائية إشبيلية
C-1 مدفن فرناندو جوديل – مصلى سان إيوخينيو (كاتدرائية طليطلة) زخارف المكان من ١ إلى ١٦



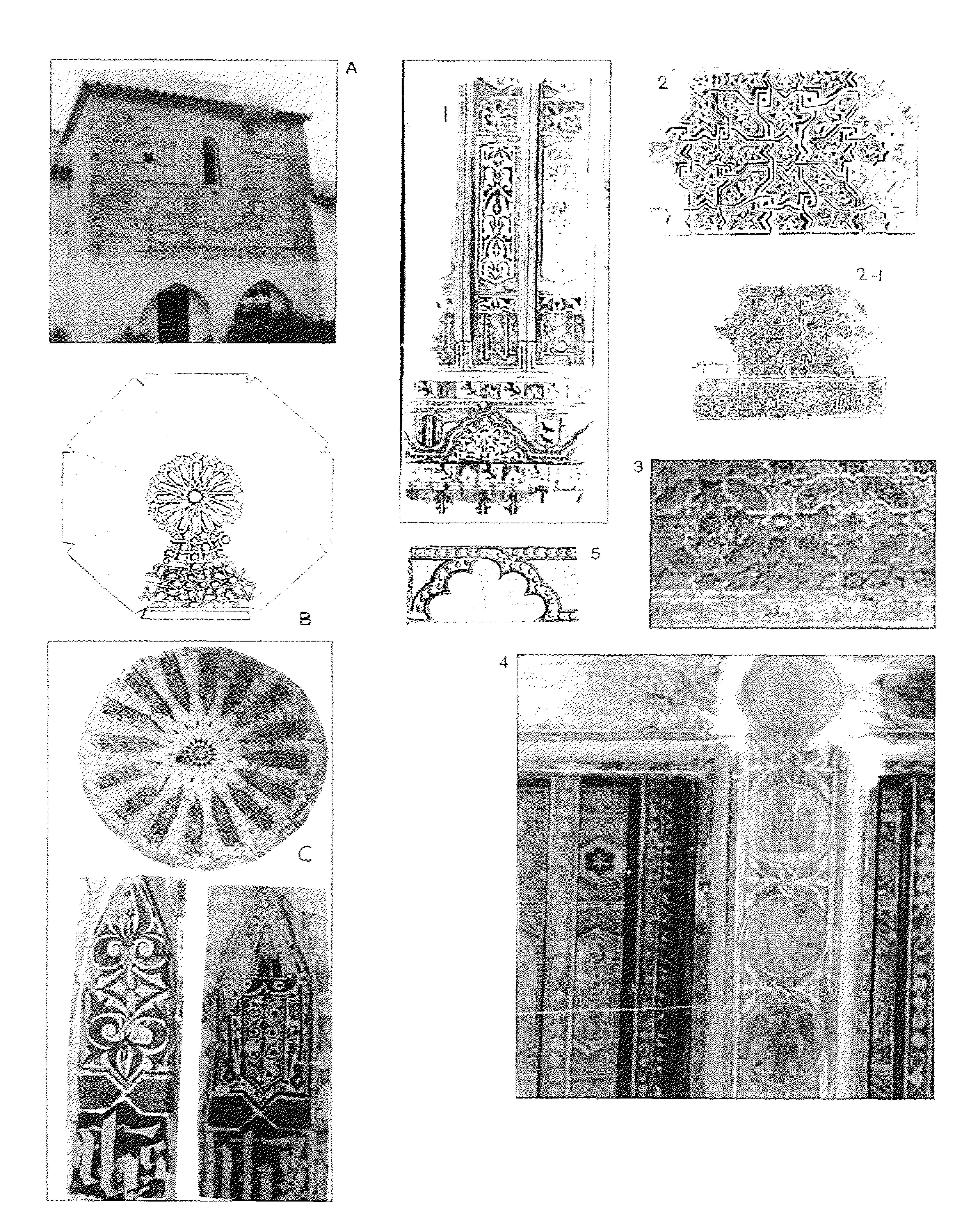
زخارف جصية فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا (طليطلة) وتوازيات
١٢ : إفريز مقرنصات لعقد مدفن آخر فى مقر الإقامة



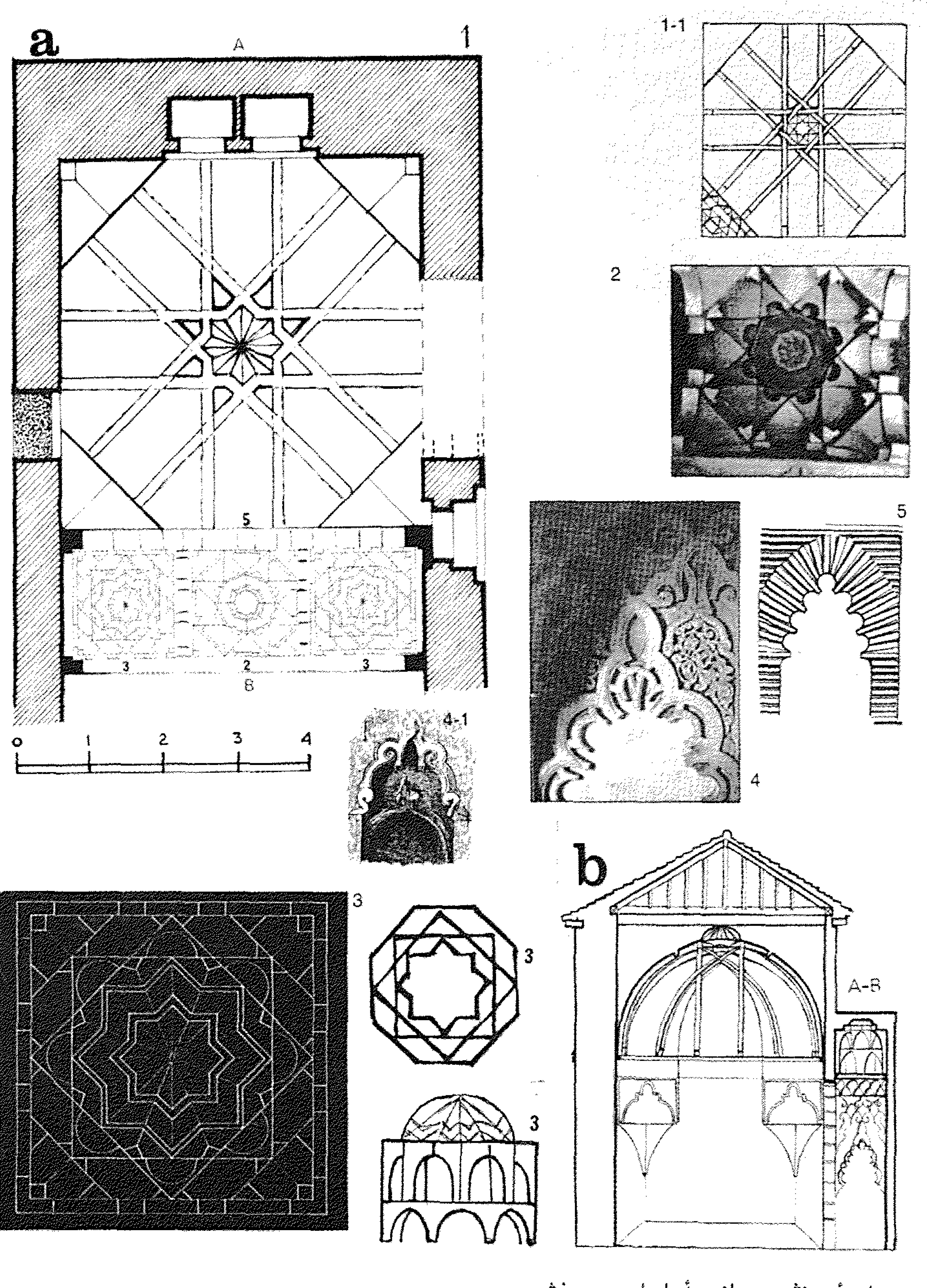
زخارف جصية فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا، طليطلة – قباب مقرنصات فى عقود مقر الإقامة



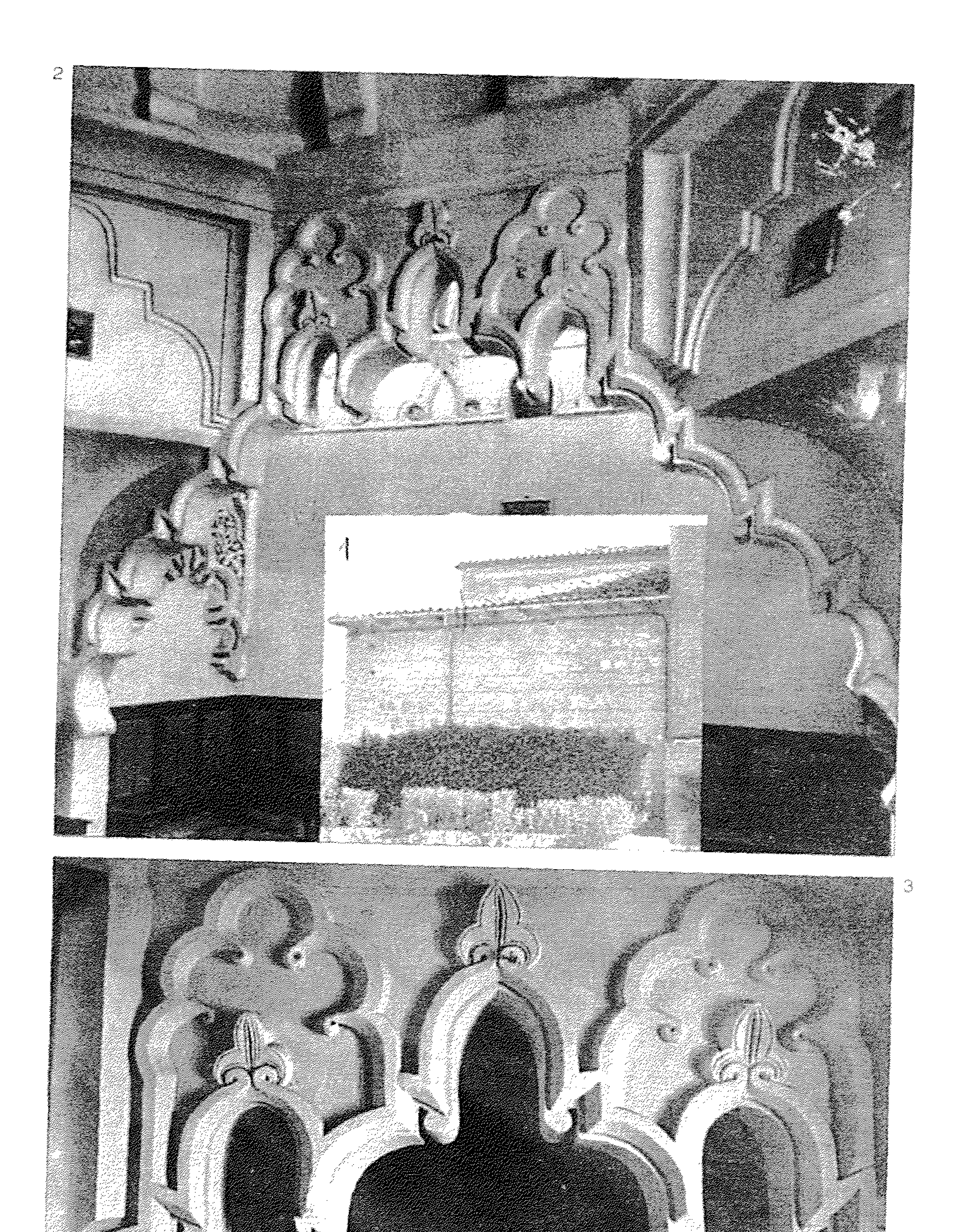
دير لاكونثبثيون فرانثيسكا – طليطلة، زخارف جصية ولوحات تأسيس



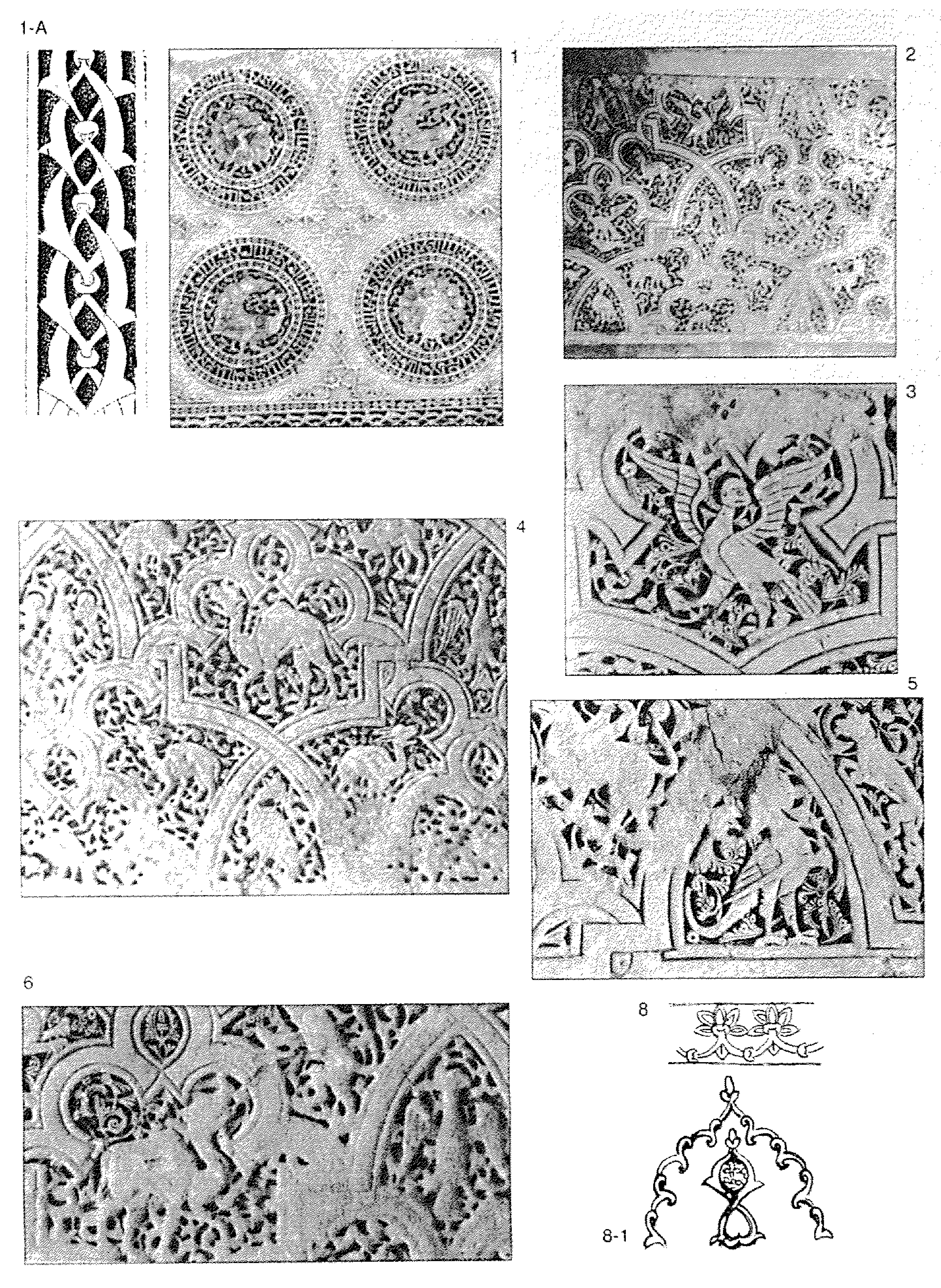
A,B,C مصلى سان خيرونيمو – كونثبثيون فرانثيسكا
١، ٢، ٢-١: القصر الأسقفى (طليطلة)
٤، ٥ من سقف دير سان كليمنتى



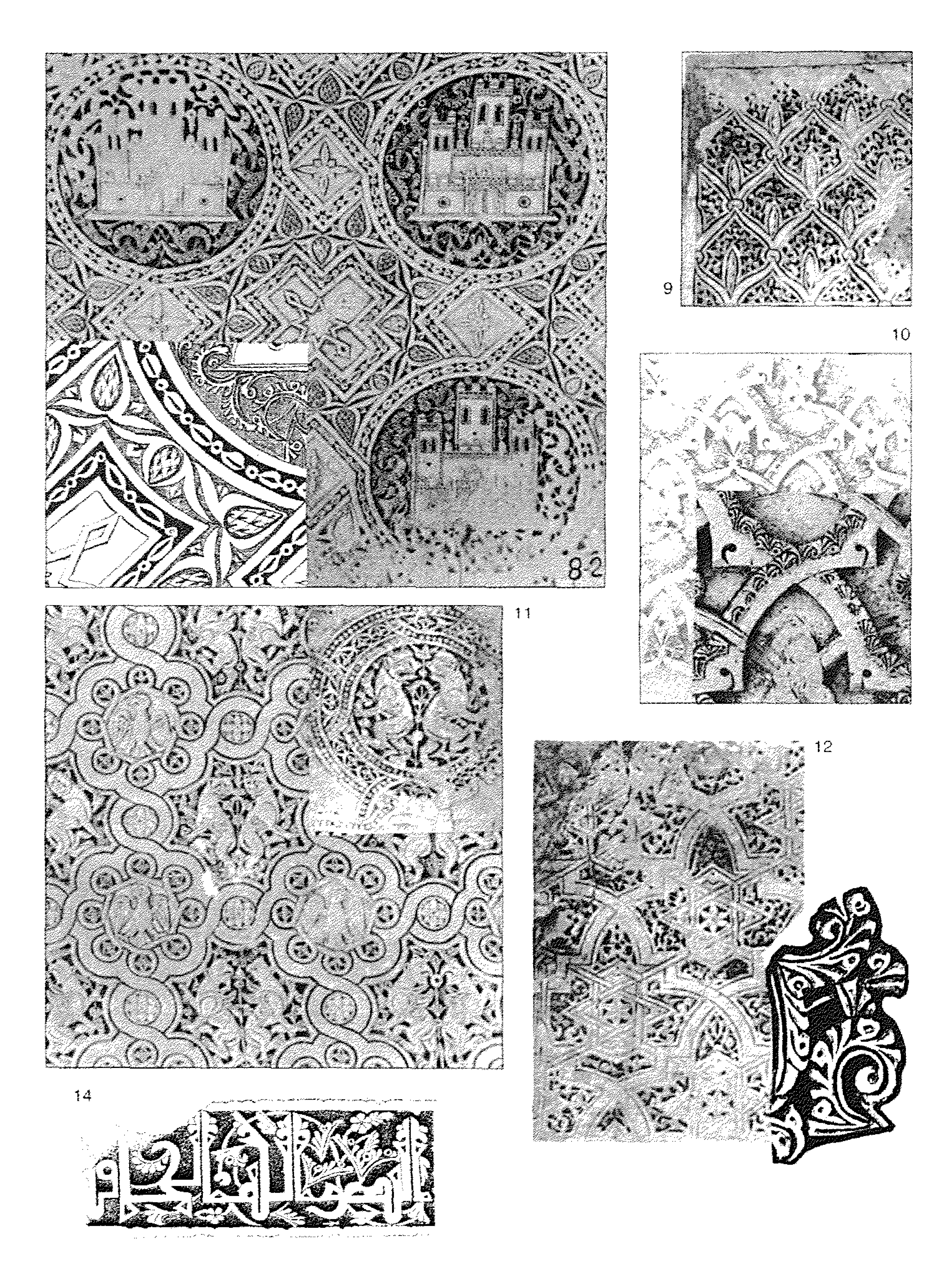
مصلى أسونثيون - لاس أويلجاس - برغش



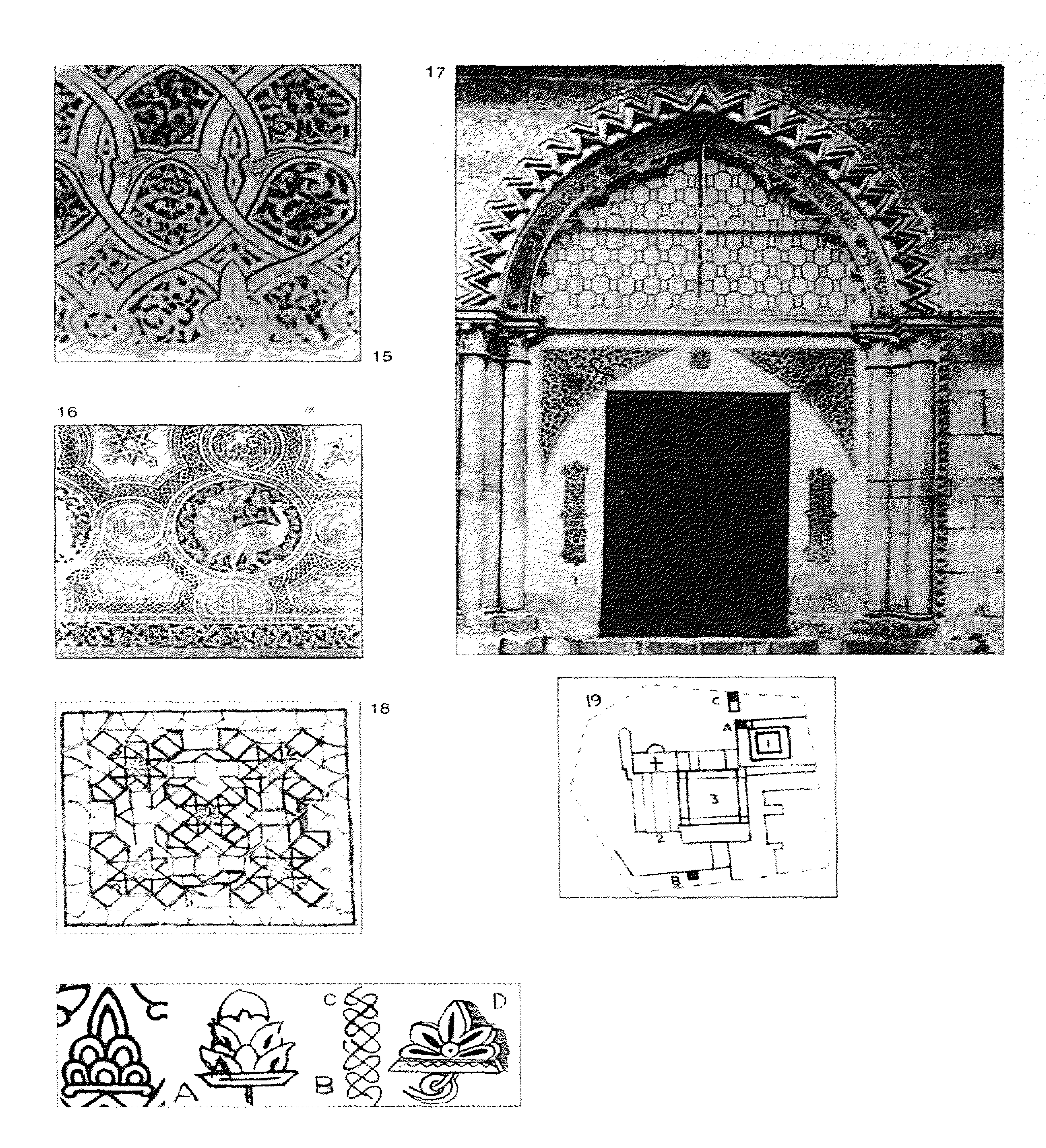
مصلى أسونثيون - لاس أويلجاس - برغش



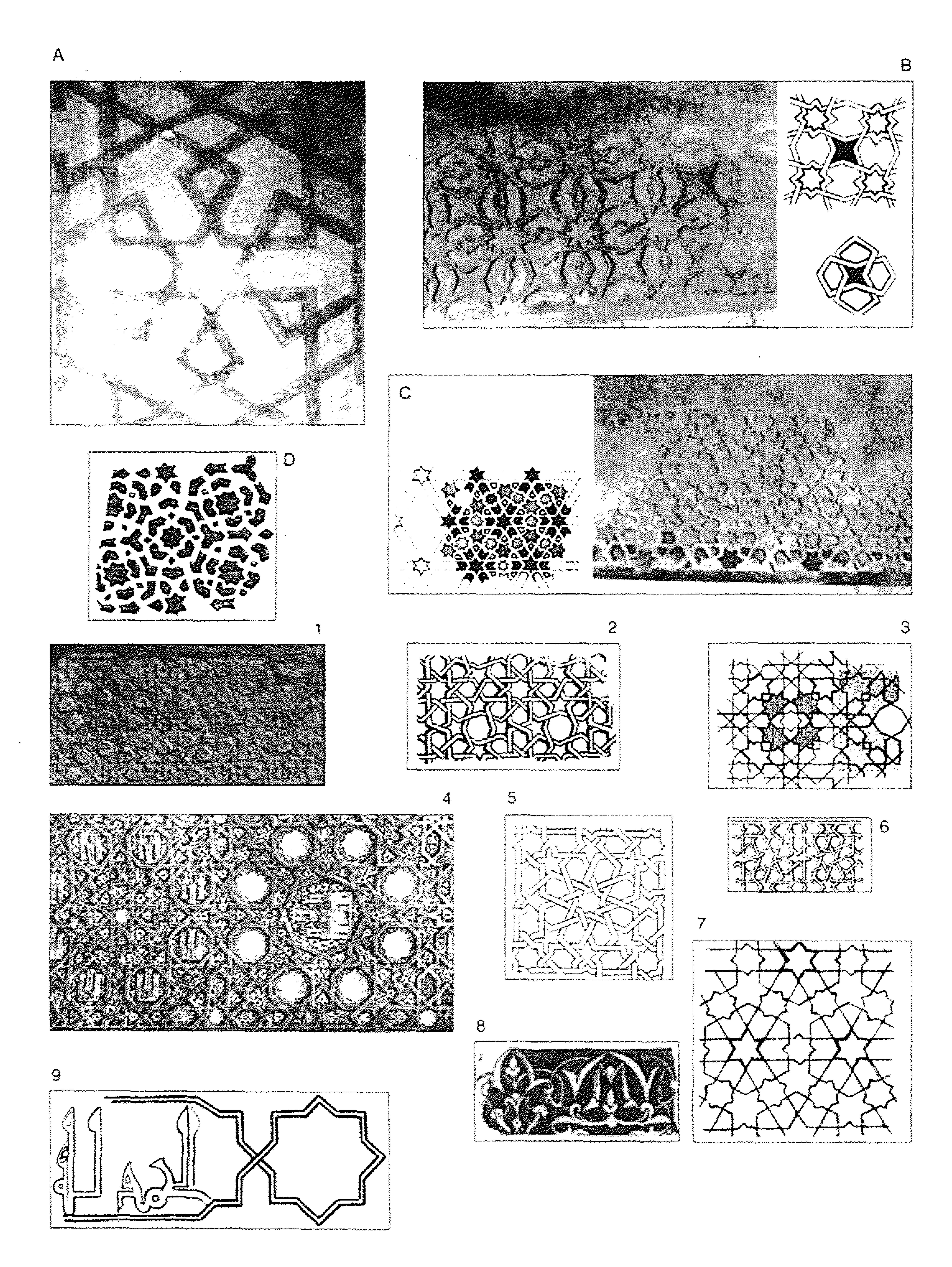
زخارف جصية – مقر الإقامة سان فرناندو – لاس أويلجاس (برغش)



زخارف جصية – مقر الإقامة سان فرناندو – لاس أويلجاس (برغش)



زخارف جصية:
١٥، ٦١: مقر الإقامة بدير سان فرناندو. توازيات:
A: سقف (ق ١١) – مسجد القرويين
B زخارف جصية قرطبية (ق١٢)
١٧ مصلى مقرنصات – مصلى سلبادور – يسير على نهج نموذج لقبو فى مسجد القرويين
١٩ نموذج مخطط الدير لصحن **Claustrillas2-** الكنيسة ٣- مقر الإقامة بسان فرناندو **A** مصلى أسونثيون **B** مصلى سلبادور **C**مصلى سانتياجو



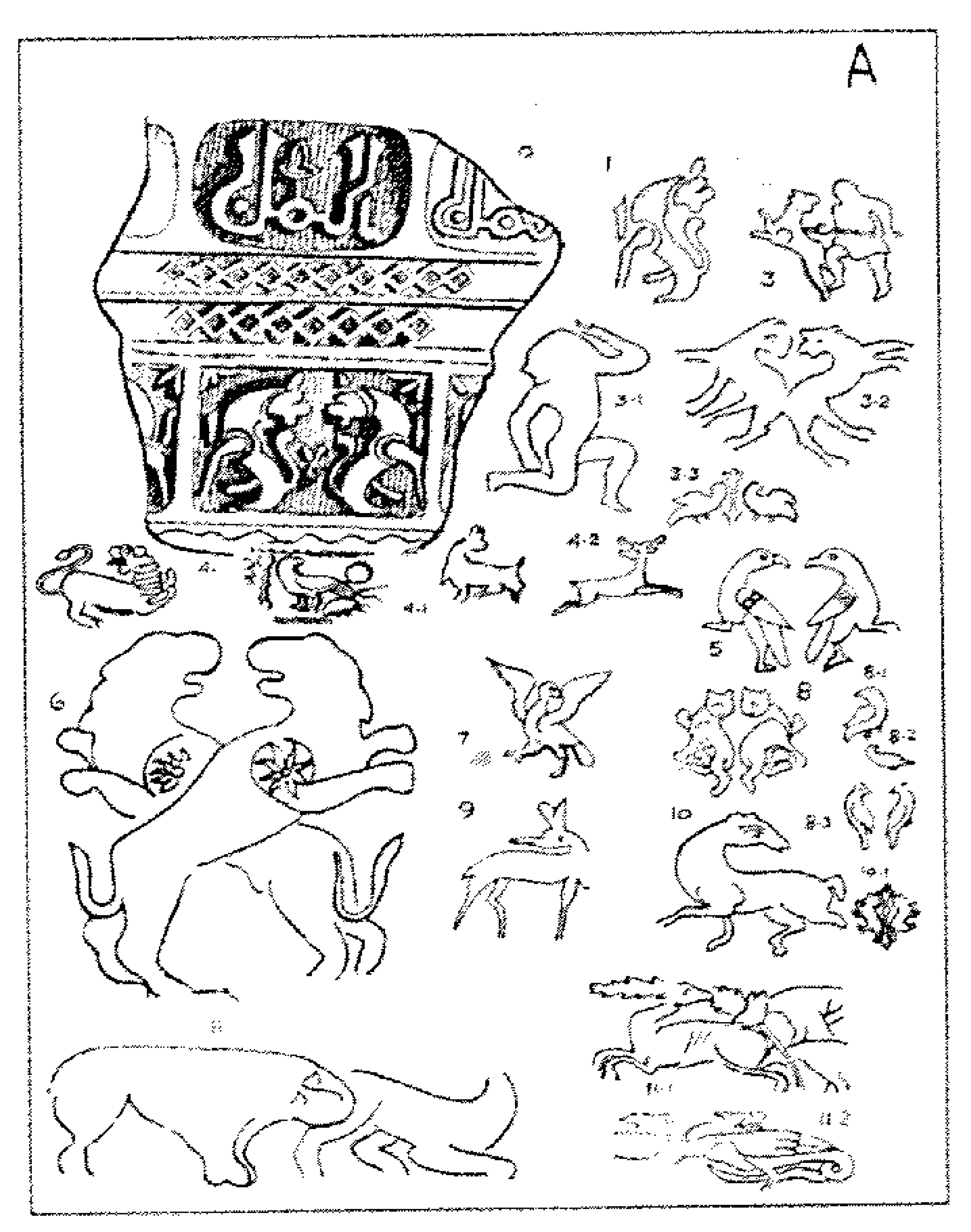
لاس أويلجاس (برغش)

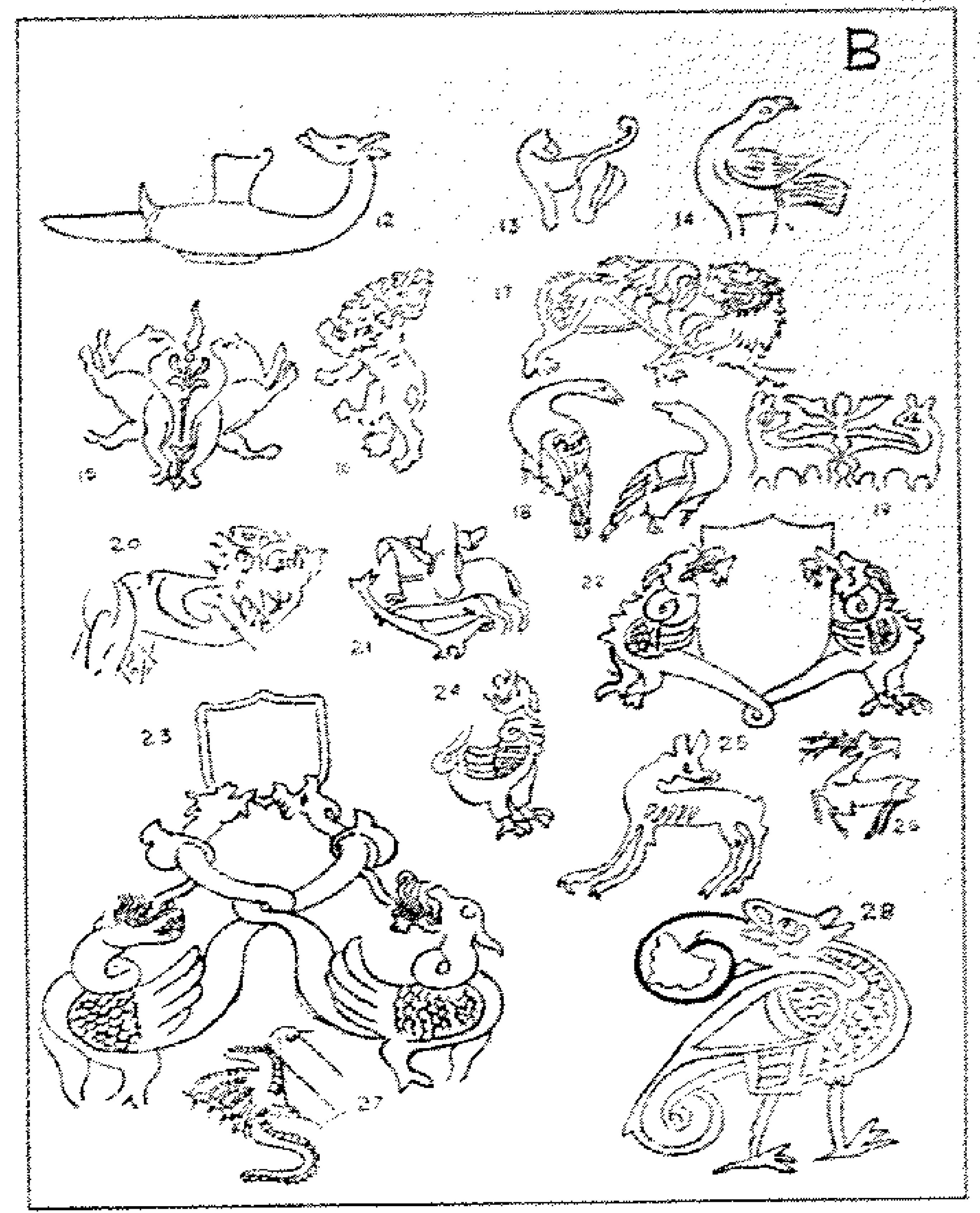


الطاووس، حيوان أسطورى. ٧، ٨ مقر الإقامة بسان فرناندو، لاس أويلجاس (برغش) أما الباقى فهو عبارة عن الأصول والتطورات



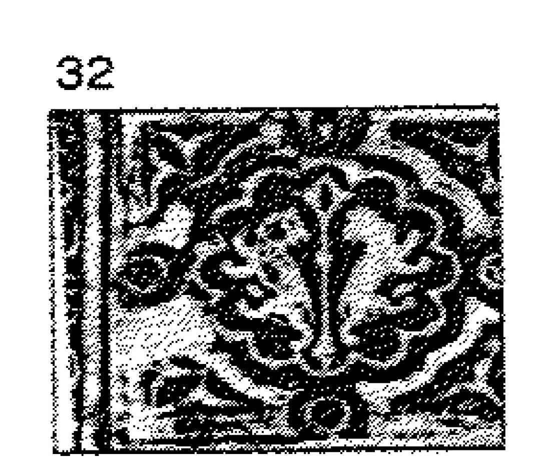
نسور وغزلان وجربنوس وحمام. الأصول والتطور. ١٠، ١٢ لاس أويلجاس (برغش).













أشكال حيوانية زخرفية

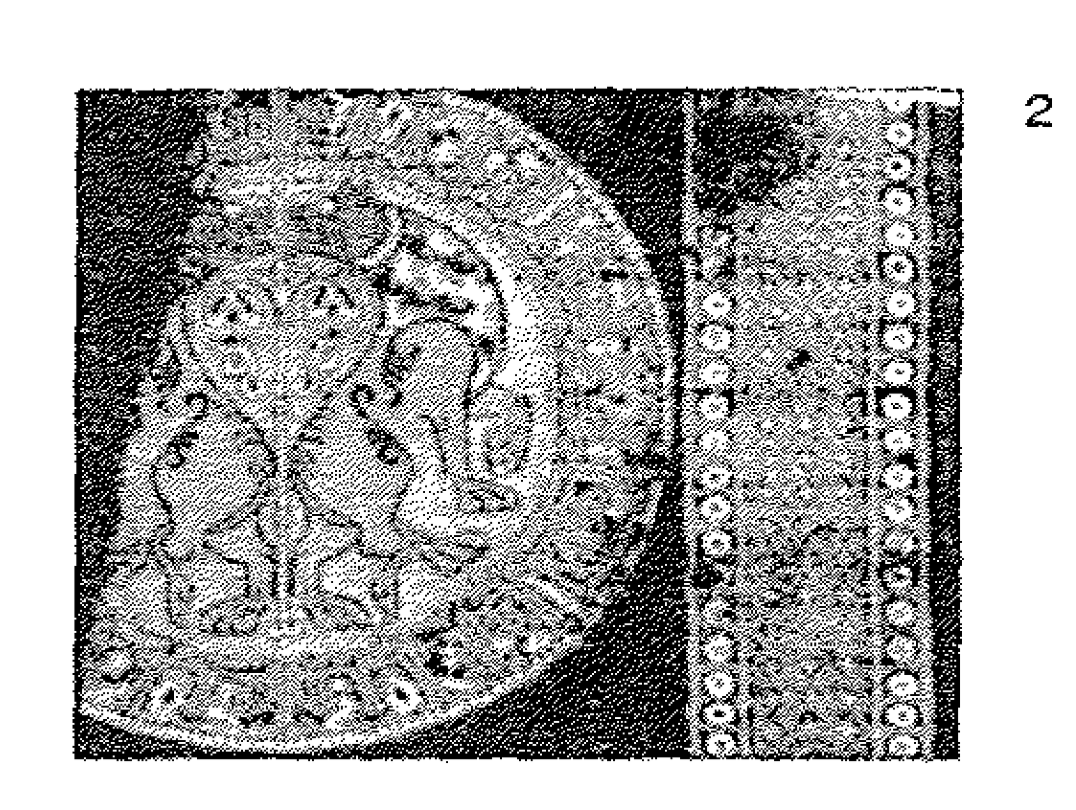
B,A: أسود وحيوانات خرافية فى مواجهة

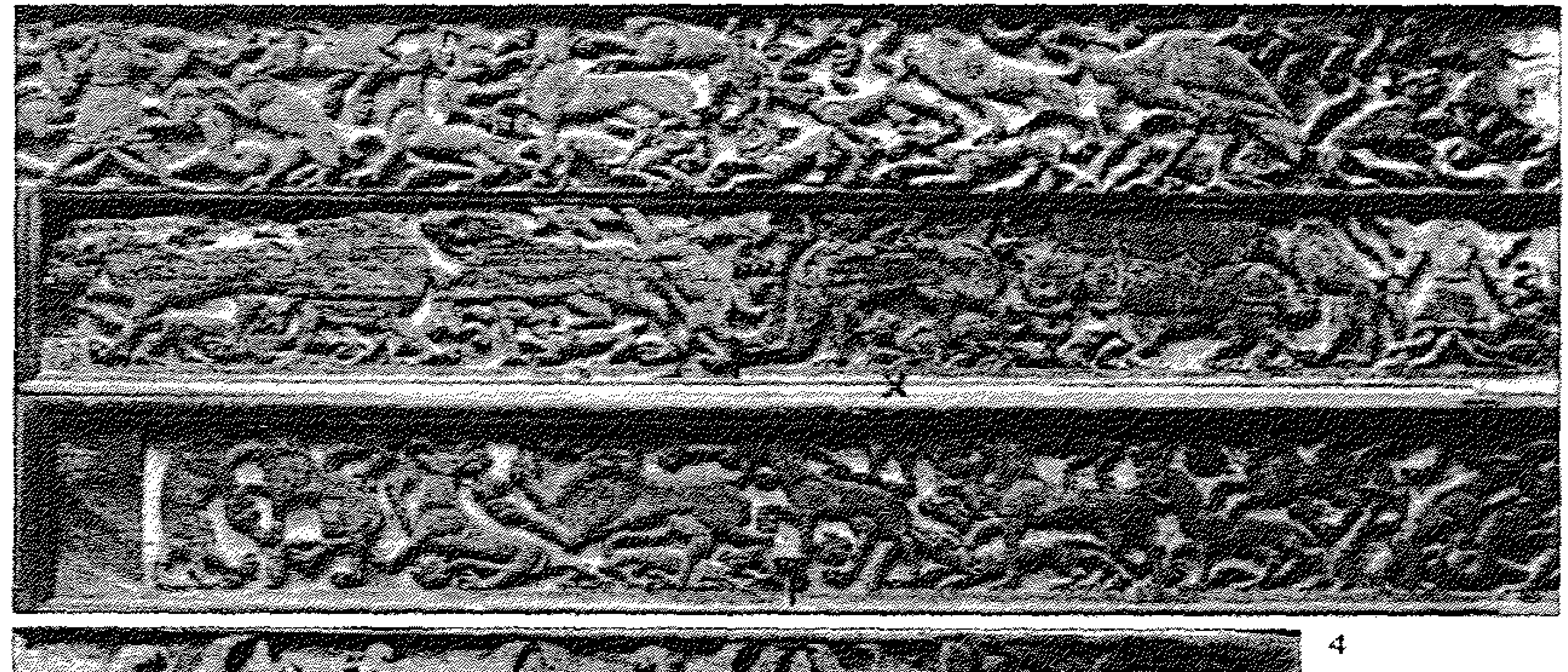
٢٩ قطعة من الحرير فى كاتدرائية سيجونيثا

٣٠، ٣١ قصر الإقامة فى سان فرناندو

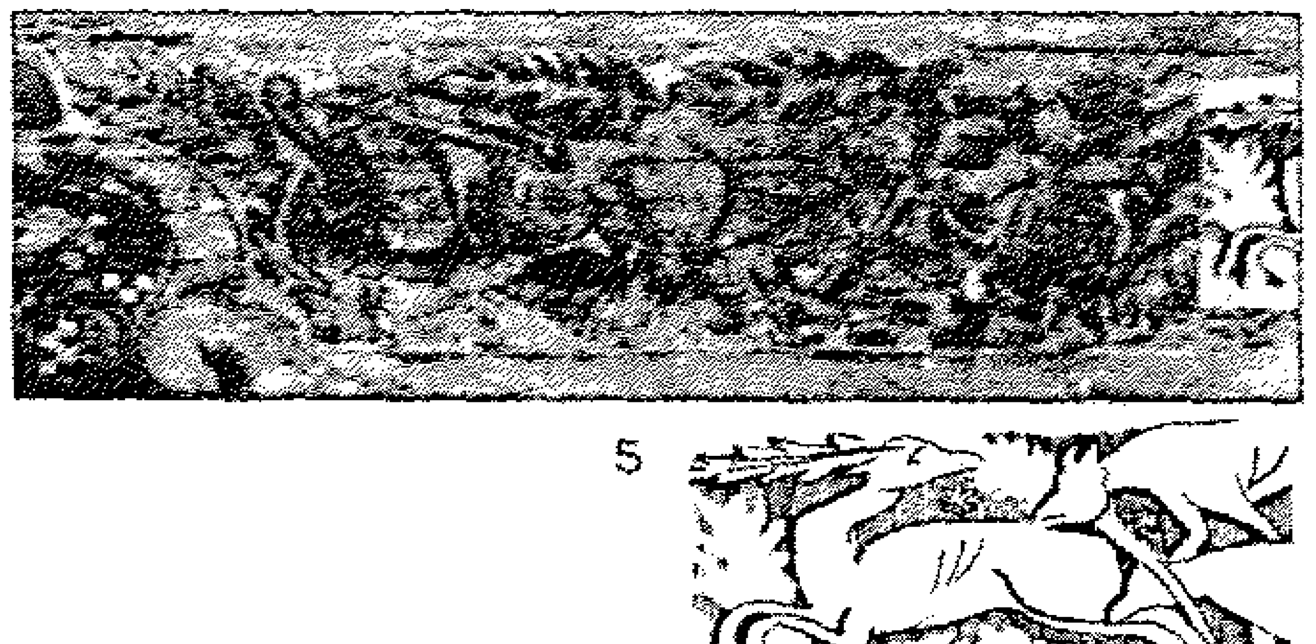
٣٢ القصر المدجن فى توردیسیاس











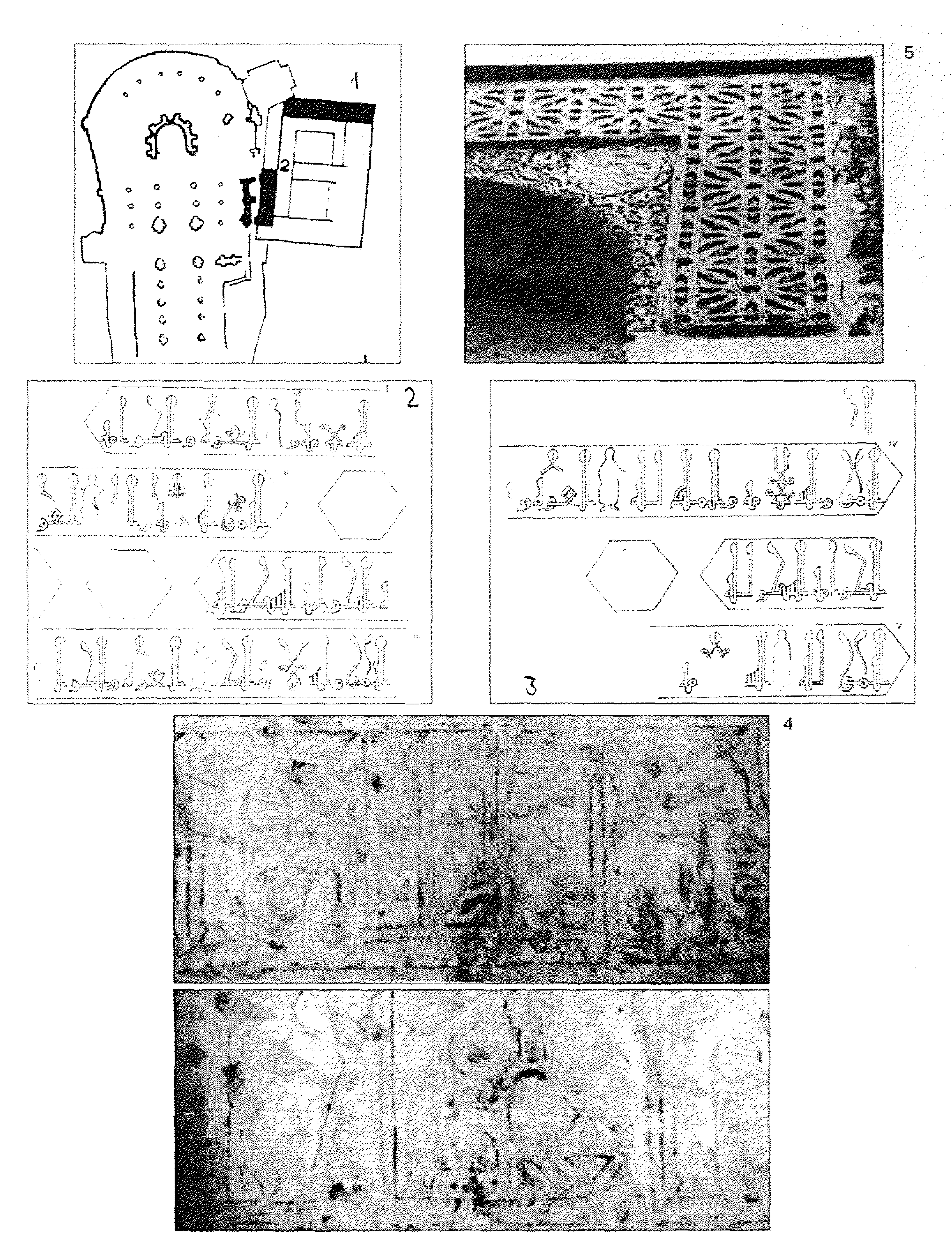
أشكال حيوانية ومشاهد أسطورية

١- جلجامش يصارع أسدين. أحد ملابس القديس برناردوكالبو

٢- قماش لغطاء تابوت ماريادى ألميناس. لاس أويلجاس

٣- أفاريز خشبية - طليطلة

٤، ٥: أفاريز خشبية، ق ١٣، ١٤ الكاتدرائية القديمة بسلمنقة



قونقة

زخارف جصية ونقوش كتابية كوفية – القصر الأسقفي.

المؤلف فى سطور:

باسيليو بابون مالدونادو

هو أستاذ جامعى – غير متفرغ - ومن أبرز الباحثين فى المجلس الأعلى للأبحاث العلمية بإسبانيا – فرع الدراسات الإنسانية – يمثل الجيل اللاحق مباشرة على جيل جومث مورينو وتورّس بالباس وغيرهم من هؤلاء العمالقة . عنى كثيراً بالتأصيل لهذه الدراسات الأندلسية من منظور معين هو إبراز أهمية الموروث المحلى تحت مظلة الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس وشمال إفريقيا .

له العديد من المؤلفات التى تمت ترجمة أغلبها إلى الغربية ونشرت عن طريق المجلس الأعلى للثقافة والمركز القومى للترجمة ، وقريبا سوف نرى له فى مصر عملاً ثنائى اللغة حول مصلى باليرمو .

المترجم فى سطور:

على إبراهيم المنوفى

أستاذ جامعى وباحث ، له عدد من الأبحاث النقدية فى مجال الأدب الإسبانى والترجمة منشورة بالعربية والإسبانية ، أسهم فى أكثر من مؤتمر للترجمة ، ترجم ما يربو على خمسة وعشرين عنوانا عن الإسبانية تتعلق بحقول النقد الأدبى والإبداع النقدى والقصصى والفكرى إضافة إلى حقل الدراسات التاريخية والآثارية الإسبانية الإسلامية والفرعونية .

المراجع فى سطور:

محمد حمزة الحداد

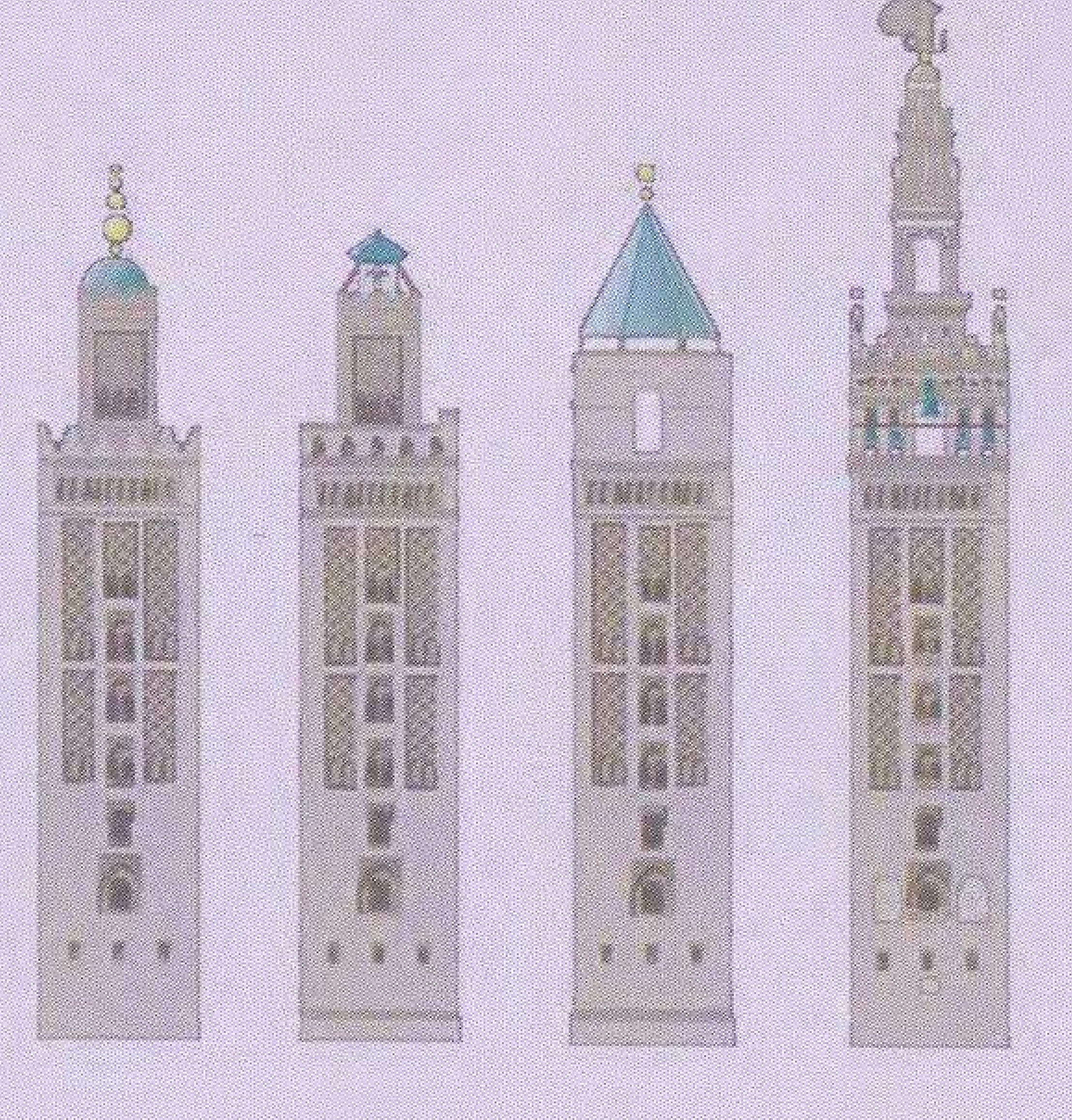
أستاذ الحضارة والآثار الإسلامية (تخصص عام) والعمارة والفن الإسلامى (تخصص دقيق) ، وكيل كلية الآثار لشئو التعليم والطلاب بجامعة القاهرة .

له العديد من الأبحاث والمؤلفات التى يبلغ عدد ست وسبعون بحثا باللغتين العربية والإنجيزية .

راجع الكثير من الأعمال المترجمة وخاصة عن الإنجليزية والإسبانية ، شارك فى العديد من المؤتمرات العلمية ، حصل على عدد من الجوائز على المستوى القومى والأقليمى ، شارك فى عدد من البعثات الأثارية ، عضو فى العديد من مجالس تحديد المجلات والدوريات العلمية .

التصحيح اللغوى : **محمود جلالة**
الإشراف الفنى : **حسن كامل**





يأتى كتاب عمارة القصور فى الأندلس ضمن سلسلة أعمال المؤلف الموسوعية المتعلقة بالعمارة فى الأندلس أو ما يطلقون عليه اليوم "العمارة الإسبانية الإسلامية"؛ هذا المصطلح الجديد يستهدف البحث عن الإسهام المحلى فى مكونات الحضارة العربية فى الأندلس، ويستهدف أيضًا البحث عن المكون الحضارى العربى الإسلامى فى الممالك الكائنة فى شمال شبه الجزيرة الإيبيرية والبرتغال التى كانت تناوئ الإمارة والخلافة فى الأندلس، ومع هذا كانت تنهل من حضارتها وثقافتها.

وهو محاولة جادة للحديث عن هذا الصنف من المساكن القصور والمنازل الكبرى التى زالت من الوجود أو تلك التى ما زالت قائمة، وهو يعتمد البحث فى المصادر العربية فى هذا الشأن، لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتخطاه إلى البحث على أرض الواقع لبحث ما بقى وما اندثر وما